CAHIERS DU CINÉMA



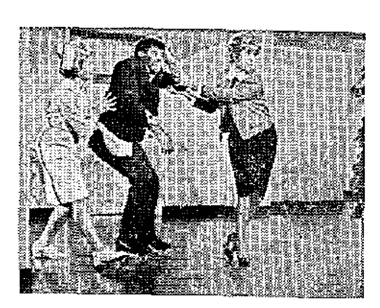
155 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • MAI 1964 ★ 155

NOS COUVERTURES



Anna Karina dans **Bande à part**, de *Jean-Luc Godard* ; c'est une co-production Anouchka-Films — Orsay-Films, distribuée dans le monde entier par Columbia.

Ci-dessous : Jerry Lewis et Jill St. John dans **Who's Minding the Store ? (Un chef de rayon explosif)**, film en Technicolor de Frank Tashlin (Paramount).



Cahiers du Cinéma

MAI 1964 TOME XXVI. — N° 155

Dans un figuier, aucune feuille n'est pareille à une autre, cependant chacune crie : figuier.

HENRI MATISSE.

SOMMAIRE

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38 - *Secrétariat :* Jacques Doniol-Valcroze, Claude Makovski, Jacques Rivette.

(Photo Agnès Varda.)

Michel Caen et Alain Le Bris

Entretien avec Jacques Demy

Avec les évolutions particulières de Chabrol, de Godard, de Truffaut (voir notre n° 138, leurs derniers films), le jeune cinéma français va à sa maturité : sans renier pour autant ı jeunesse. Il est bon qu'à la « vague », d'autres (voir notre premier dictionnaire et son résent complément) succèdent ; et c'est ce même, inchangé, défi de la routine et de l'immo-ilisme que relève à son tour Jacques Demy, discrètement avec Lola, *secrètement dans* La aie des Anges, *ouvertement avec* Les Parapluies de Cherbourg...



— *Comment avez-vous choisi le cinéma ?*

— Oh ! d'une façon tout à fait banale, traditionnelle : je crois que j'ai toujours fait du néma, j'ai toujours été attiré par le cinéma. Il n'y a pas eu pour moi un problème de choix, mme pour certains adolescents qui décident de faire telle chose ou telle autre. Je voulais ire du cinéma, j'ai fait du cinéma. Bien sûr, j'ai orienté mes études de façon à en savoir ıvantage en ce domaine.

— *Avant ces études, vous aviez reçu une formation de décorateur : pensez-vous qu'elle ait eu une influence sur vos fims ?*

— Certainement. Le cinéma, c'est l'image, non ? Une image se compose, une image doit tenir debout ; ce que l'on présente devant la caméra est la même chose que ce qu'un peintre présente devant sa toile. Connaître la peinture, ou l'aimer, aide certainement à faire des images.

Pour être réalisateur, il faut, je crois, avoir des notions un peu de chaque chose. Je ne suis pas décorateur, je ne suis pas un vrai décorateur : j'ai suivi des cours aux Beaux-Arts, parallèlement à beaucoup d'autres choses ; j'ai fait également de la musique : tous les arts m'intéressent, et le cinéma, me semblant en être la réunion, permet justement d'exploiter plus de possibilités. Mais je ne suis doué pour rien véritablement, voyez, je touche à tout...

— *Y a-t-il un film qui vous ait spécialement marqué dans votre adolescence ?*

— Oui. Le premier film qui m'ait vraiment marqué est un film de Bresson : *Les Dames du Bois de Boulogne*. J'ai dû le voir vers quatorze ans, et j'ai trouvé ça bouleversant ; j'étais complètement fasciné. J'ai commencé à aller au cinéma vers sept, huit ans, mais je voyais n'importe quoi, sans sélection. C'est le premier film qui m'ait fait comprendre que le cinéma était du grand art.

— *C'est Bresson, ou Cocteau, qui vous avait impressionné ?*

— Je vous l'ai dit, c'est *Les Dames du Bois de Boulogne*.

— *Abandonnant la décoration, vous commencez par collaborer avec Paul Grimault...*

— Je sortais de l'école de Vaugirard, je ne connaissais personne et ne savais pas quoi faire ; alors, je téléphonais aux gens, j'allais les voir. Je voulais faire un film de marionnettes, et c'est pour cela que j'ai été voir Grimault. Grimault est un être extraordinaire, très chaleureux, et on est devenu amis très vite. Je n'avais absolument pas un sou, je voulais travailler dans le cinéma et il m'a proposé de faire des « finals » de films publicitaires ; alors, j'ai fait de l'image par image. Cela m'a aidé à vivre, à tenir le coup pendant quelques semaines.

— *Votre collaboration avec Rouquier vous a-t-elle davantage influencé ?*

— Mais il s'est passé avec lui la même chose qu'avec Grimault. Ce sont deux types vraiment étonnants, ils possèdent cette efficacité pour aider les gens, que l'on trouve rarement. J'avais écrit un scénario ; à cette époque, je travaillais pour moi ; j'écrivais beaucoup, n'importe quoi, ce qui me passait par la tête, et j'avais eu l'idée d'un scénario pour Rouquier : c'était *Le Sabotier du Val de Loire*. J'ai envoyé ce scénario à Rouquier, que je ne connaissais pas. Il est venu le lendemain chez moi, il m'a dit : « c'est formidable, c'est très bien, je voulais vous connaître ». Moi, ça m'a touché énormément ; et il m'a dit : « je ne veux pas faire le film ; si vous voulez, je vous trouve un producteur ». Ce qu'il a fait dans les six mois.

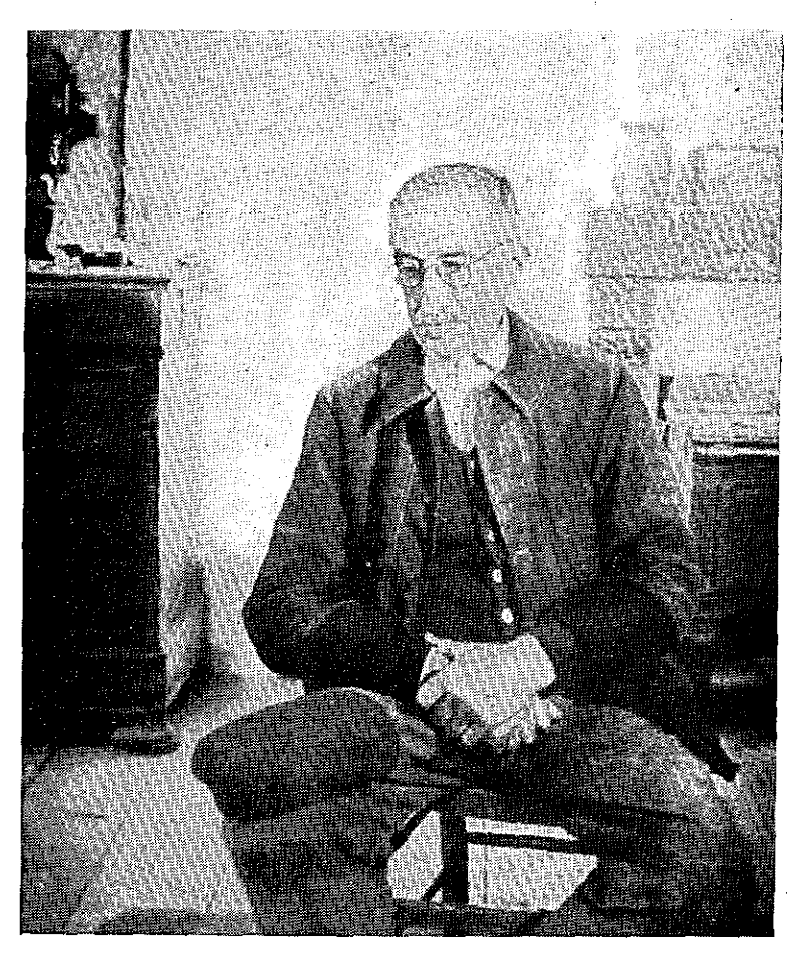
Un côté artisanal.

— *Qu'est-ce que Jacques Demy pense en 1964 du* Sabotier du Val de Loire *?*

— Vous savez ce que je pense de mes films ? Eh bien, je n'y pense pas. Je veux dire : ce qui est fait est fait. Je n'ai pas à y revenir. Je n'ai surtout pas à examiner ce que ça a été. Je pense être comme un arbre : les fruits tombent, puis ils pourrissent ou se dégustent. C'est-à-dire : il se passe quelque chose, mais indépendamment de moi. Puis il vient d'autres fruits, et c'est toujours le fruit qui va venir qui compte.

— *Cependant, vous êtes responsable de ces fruits...*

— Entièrement. Mais ça n'offre pas d'intérêt pour moi de me pencher dessus, de voir ce qu'ils ont été ; vraiment, ça ne me concerne plus. Cela dit, on peut très bien en parler, mais vous me demandez ce que j'en pense, c'est très différent. Je ne peux pas en penser du mal, par exemple ; j'ai toujours fait vraiment ce que j'ai voulu. Quand j'ai fait *Le Sabotier*, le générique portait « supervision de Georges Rouquier », parce qu'à ce moment-là, il fallait que quelqu'un supervise un premier film. Mais Rouquier n'a absolument rien fait ; il n'a fait que m'aider sur le plan de la production, m'expliquer certains détails administratifs, ou des choses que j'ignorais complètement ; mais il m'a laissé absolument libre. (Et ensuite, avec *Le Bel Indifférent*, ce fut exactement la même chose, j'ai fait absolument ce que j'ai voulu.)



Le Sabotier du Val de Loire, 1956.

J'étais parti d'un souvenir d'enfance : le sabotier et sa femme, c'était pour moi la période de la guerre, où les enfants des villes étaient évacués à la campagne : je suis tombé chez des grands parents. Ce sont ces souvenirs d'enfance, de vacances, de campagne, ces images du Val de Loire, qui m'ont donné envie, plus tard, à Paris, de faire ce film, qui serait comme une réflexion sur la vieillesse. L'idée générale du film, c'était ça : une sorte de bonheur trouvé à l'intérieur de soi-même, après une vie bien remplie et très sage. Contrairement aux suivants, je l'ai fait avec un découpage très précis, parce que je ne savais pas où j'allais et que je voulais savoir si je pouvais me servir d'une caméra... En fait, je l'avais oublié, c'était un « remake » : j'avais fait, en 9,5, une première version du *Sabotier*, vers quinze, seize ans, avant de venir à Paris. C'était purement documentaire, beaucoup plus que le second, parce que j'étais dans le *fait*, j'étais dans la maison : donc, je n'avais pas le souvenir de cette maison, j'ai filmé ce qu'il y avait là.

— *Ce que vous avez ajouté ensuite, c'est la réflexion...*

— C'est ça : il y avait exactement les mêmes plans, du moins les mêmes principes, par exemple la fabrication du sabot, etc. ; il y avait déjà quelques plans où on filmait le sabotier en dehors de son atelier ; mais c'était la nature filmée comme ça : il y avait un arbre dans le fond du jardin, un pêcher, je le trouvais très beau, il faisait partie de la maison ; par contre, à ce moment-là, il n'y avait pas du tout l'entourage du sabotier. Tout ce que j'ai rajouté après était vrai : sa femme, l'enfant qu'ils ont adopté, parce qu'elle ne pouvait pas en avoir... Je n'ai pas triché.

C'est le seul de mes courts métrages que j'aie revu récemment, et j'ai trouvé le texte épouvantable. J'avais fait un premier commentaire très littéraire, qui m'avait paru en contradiction avec l'esprit du film. De même, je voulais que ce soit Boulez qui fasse la musique : il me semblait qu'il y avait des correspondances... La musique de Boulez a un côté « artisanal » qui me plaisait beaucoup. J'avais même vu Boulez, je l'avais rencontré chez Barrault.

— *Pourquoi cela n'a-t-il pas abouti ?*

— Je ne sais pas, j'ai eu peur de la littérature au *cinéma* : *j'ai abîmé* le texte, volontairement, et maintenant j'en souffre beaucoup quand je l'entends. Et j'ai pris une musique plus simple, plus « cinéma français », plus sentimentale... En fait, j'avais eu peur : on a toujours *comme ça*, au départ, des paniques, comme j'en ai eues pour *Lola*, on a peur d'aller jusqu'au bout des idées qu'on a, on se contente de demi-mesures, et on a tort. Je n'ai été influencé par personne, j'étais seul à faire ce film, je n'avais pas d'amis avec qui en parler ; c'était une auto-censure. Mais je pense que cette auto-censure sert finalement à quelque chose, elle fait réfléchir...

Bloquer les manettes.

— *Votre second court métrage,* Le Bel Indifférent, *vous a-t-il posé les problèmes des rapports théâtre-cinéma ?*

— C'est un film fait avec très peu de plans, des plans très longs. J'aimais le théâtre, mais ce n'étaient pas des problèmes de théâtre que je me posais : je voulais diriger des acteurs, faire une séquence de grand film, voir si j'étais capable de tourner en studio. C'est comme cela quand on démarre dans un métier : on a des obsessions, des désirs. Je voulais savoir comment je m'en sortirais.

— *En quoi* Le Bel Indifférent *vous intéressait-il plus qu'une autre pièce de Cocteau ?*

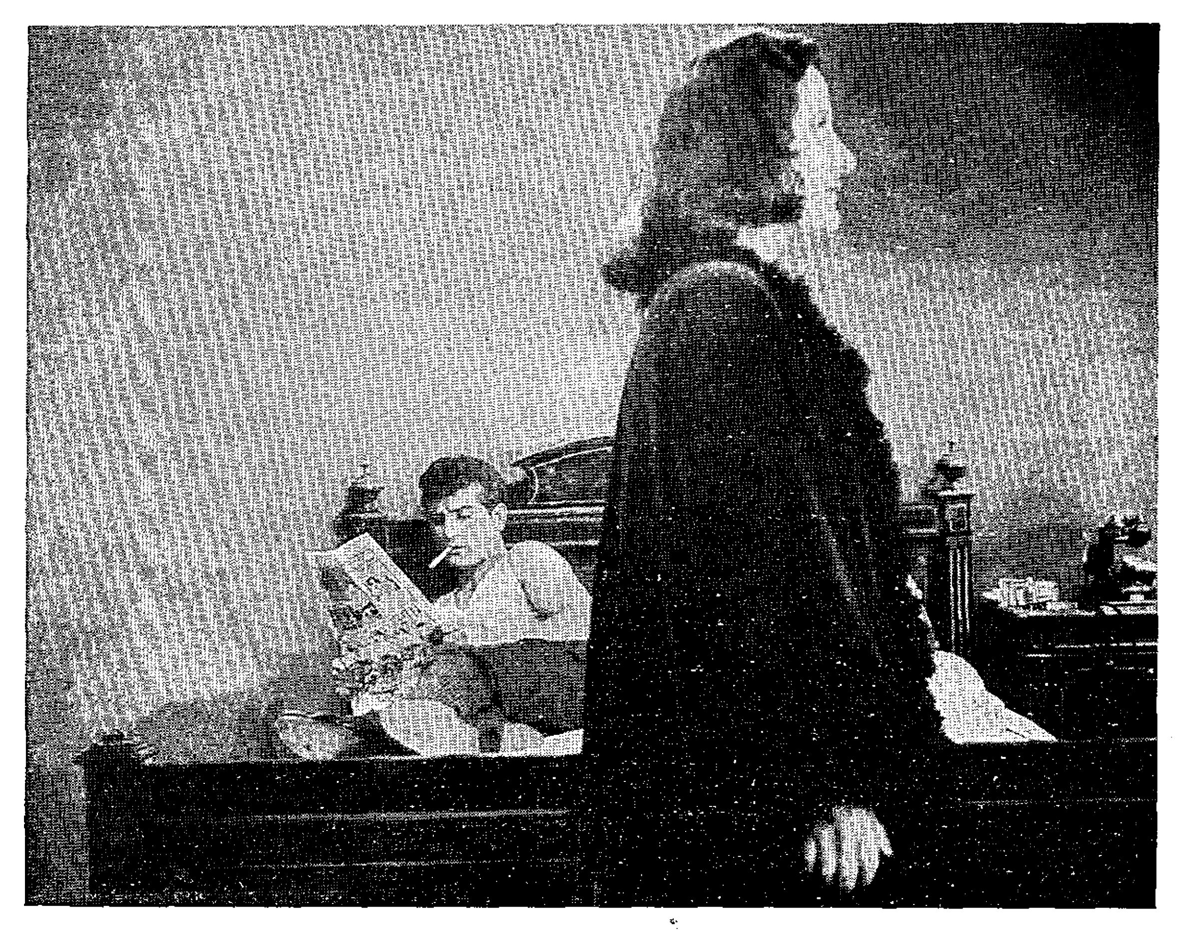
— Je l'ai choisi pour des raisons financières ; il s'agissait pour moi d'avoir une pièce pas très chère à monter car, quand on démarre, il y a toujours le problème de l'argent. Ça, c'est terrible au cinéma, et ça n'existe ni en peinture, ni en littérature, ni en musique ; au cinéma, vous êtes complètement coincé par ces problèmes d'argent. On fait toujours un compromis pour avoir le maximum d'*éléments de son côté*. Donc, « Le Bel Indifférent » me paraissait, parmi les autres pièces de Cocteau, plus réalisable, et je trouvais le texte très beau, j'aimais beaucoup cette sorte de litanie...

Le film était fait, si vous voulez, sur l'*idée de la souffrance, comme* une prière, et j'avais l'impression que le moindre mouvement d'appareil aurait provoqué comme une cassure dans cette litanie. Je voulais donner cette impression de douceur qu'on peut trouver dans une douleur lancinante. Une douceur avec uniquement des lignes droites, pas de courbes. Le décor lui-même était géométrique ; les seuls mouvements étaient en profondeur ou latéraux, sans aucune diagonale. A tel point que j'avais fait bloquer les manettes de la caméra... Mais le lever de rideau, le premier plan, la situation de théâtre n'étaient qu'un moyen d'entrer dans le film ; on ne peut pas parler de « *théâtre au cinéma* ». Dès l'instant où l'on a une machine qui projette des images, on ne peut plus parler de théâtre, c'est du cinéma. Le théâtre était l'un des moyens du film, nullement privilégié par rapport aux autres.

— *C'est depuis ce film que vous travaillez avec Bernard Evein comme décorateur...*

— J'ai connu Bernard aux Beaux-Arts de Nantes, et nous sommes restés très amis. Nous sommes venus à Paris la même année. Lui a fait l'IDHEC, moi Vaugirard, mais nous ne nous sommes jamais perdus de vue. A *chaque film* que je fais, Bernard est automatiquement dans le coup... On a été élevés ensemble, ou presque, on a eu des professeurs communs, on a longtemps discuté ; il n'y a pas de problèmes quand on travaille : il sait tout de moi, il sait ce que j'aime ; on tombe en arrêt sur les mêmes choses presque sans se parler. On a tellement de souvenirs communs qu'il fera toujours les choses que je recherche.

Moi, je suis passionné par les problèmes de décoration, comme par les problèmes de musique d'ailleurs ; tout ce qui touche aux films est passionnant. Ainsi, pour *Les Parapluies de Cherbourg*, nous nous sommes vus pendant un an : je travaillais avec Michel Legrand, et Bernard venait écouter la musique. Je découpais des choses dans des revues, certaines couleurs,



Le Bel Indifférent, 1957 (Angelo Bellini, Jeanne Allard).

que je lui donnais ; je voulais faire un film de papiers peints, je voyais des papiers peints partout, une débauche de couleurs. On n'ose jamais mettre de la couleur au cinéma, alors qu'en peinture on en met, on n'a pas peur. Au cinéma, il y a toujours une sorte de crainte du mauvais goût. On reste toujours en deçà de ses possibilités. Je parlais ainsi à Bernard de certaines harmonies, lui-même cherchait de son côté ; ensuite, avec Jacqueline Moreau, la costumière, nous avons étudié les rapports entre les décors et les costumes.

— *Les personnages ne sont-ils pas toujours conditionnés par les décors ?*

— Il y a toujours des rapports. Moi, je n'explique pas tellement ces choses-là, je crois que ce n'est pas très intéressant... Il y a toujours des rapports entre le personnage et la couleur de son costume ; mais ce sont des rapports évidents. Par exemple, pour les femmes, je voulais que la couleur évoque un univers sexuel ; que ce soit ce rose, ce mauve, que ce soit cette espèce de douceur...

Nous avons travaillé par séquences, et à partir d'impressions. Par exemple, j'ai dit à Bernard : il me semble que l'univers de Guy est bleu-vert métallique, que c'est quelque chose de froid ; sans rapport direct avec le décor du garage. C'était comme ça. L'univers des femmes, c'était le parme, le mauve... De même, la séquence orange : je voulais une sorte d'accord ton sur ton pour la demande en mariage : que ça fasse portrait de jeunes mariés, photo de mariage de province, avec des fleurs.

— *Ne pourrait-on pas dire ce « côté Agnès Varda » ?...*

— Je ne crois pas, je ne sais pas, je ne peux pas dire. Vous savez, Agnès et moi, on ne pense pas les mêmes choses sur le cinéma ; c'est très difficile à départager.

— *Ces harmonies colorées, n'y pensiez-vous pas déjà en tournant* Lola, *qui est en somme un film « noir-et-blanc en couleurs » ?*

— Je voulais faire *Lola* en couleurs, mais, toujours pour des raisons financières, je n'ai pu le faire. J'ai demandé au producteur 250 millions, il m'a dit bravement : « en voilà 45, débrouillez-vous avec ça ! » A partir de ce moment-là, il a bien fallu qu'au lieu de faire de la peinture, je fasse du fusain ou du dessin. Travailler avec le noir et le blanc, puisque c'étaient les deux seules couleurs que j'avais à ma disposition.

Un billet pour Johannesburg.

— *Vous avez dû également modifier le scénario : les différences sont-elles importantes entre les deux versions ?*

— Par exemple, tout ce qui concernait la petite fille et le marin était dansé, entièrement ; la dimension de ballet était plus importante, plus physique que dans le film tel qu'il est. Et surtout, il y avait une scène entre Cassard et le marin qui, dans le film, ne se rencontrent pas : et ce sont les seuls personnages à ne pas se rencontrer. Dans le premier scénario, ils se rencontraient, ils étaient un peu ivres tous les deux, et ils se parlaient de la même fille, sans savoir que c'était la même... De même, la fin a été modifiée complètement : Lola partait avec Michel, mais en laissant l'enfant à Roland, par suite d'un malentendu ; elle hésitait, elle ne savait plus si elle devait partir avec le marin ou avec Michel, il n'y avait pas cet élan de Lola vers Michel quand il revient, c'était moins net, moins définitif, plus ambigu... J'aimais bien ce premier scénario, ça s'appelait « Un billet pour Johannesburg ». La limitation des moyens a fait que je l'ai repensé différemment. Cette manière de comédie musicale avait un ton moins concerté que celui de *Lola*, c'était davantage une suite d'impressions...

— *Et « Une chambre en ville », qui est resté à l'état de scénario ?*

— J'y pense toujours, je vais même reprendre ce sujet ; je vais en faire un opéra, un opéra pour l'*Opéra* : *Saint-Nazaire, la grève*, la vieille dame, le locataire, tout ça avec des chœurs — au premier acte, chœur des grévistes... C'est le premier vrai scénario que j'aie écrit, le premier qui pouvait être tourné. Bien sûr, c'était trop cher : il aurait fallu dix mille figurants, avec tous les C.R.S., les hélicoptères, etc.

— *Y travaillerez-vous avec Michel Legrand en même temps qu'à votre prochain film ?*

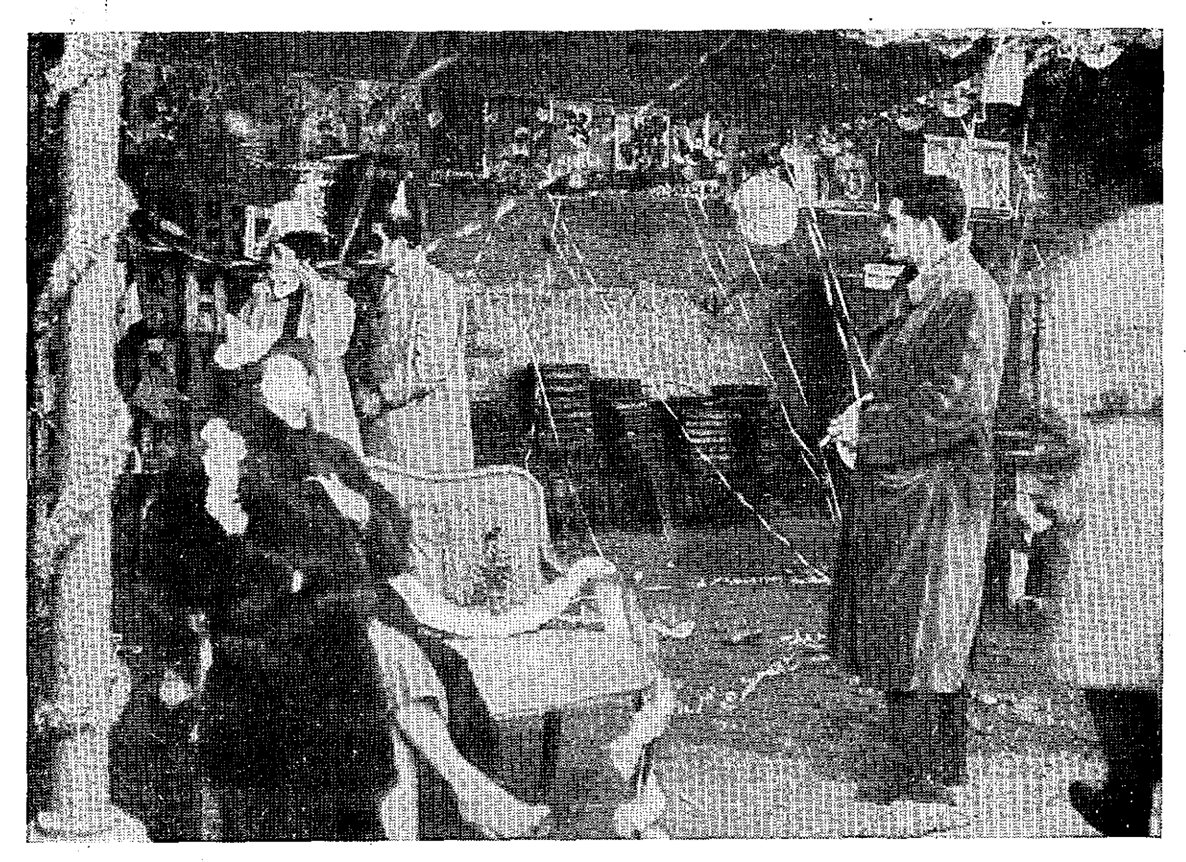
— Oui. Mais pour le film, il me reste à trouver l'anecdote. J'ai déjà l'ambiance, le ton, une sorte de sentiment joyeux très fort... Les personnages, j'en tiens un ou deux, et les autres viennent d'eux-mêmes. Mais l'anecdote, je n'arrive pas à me décider entre toutes les histoires possibles.

— *Quel est le sens de l'épigraphe de* Lola *: « rit qui peut, pleure qui veut » ?*

— C'était pour les distributeurs, qui m'avaient un peu agacé en disant : « Il faudrait faire un déroulant pour expliquer le film aux gens ». Ils étaient complètement affolés et ne savaient pas sur quel pied danser ; rire, pleurer, ils ne savaient pas quoi faire. Ce déroulant me paraissait tout à fait inutile, je ne trouvais rien, et puis ça m'embêtait. Alors, j'ai fait une farce, j'ai inventé un proverbe qui, bien sûr, n'était absolument pas chinois. J'ai trouvé un tampon chinois, et je l'ai amené au distributeur en disant : « J'ai trouvé un proverbe chinois, que ma femme a ramené de Pékin. » En fait, c'était simplement le nom d'Agnès en chinois. Tout le monde a trouvé ça très bien, et j'ai fait reproduire le tampon à côté de « rit qui peut, pleure qui veut ».

— *L'attente est le thème principal de Lola et des Parapluies...*

— Vous savez, l'absence est la base des rapports humains, quels qu'ils soient. Dès qu'un être n'est plus là, la vie en est bouleversée ; il se passe autre chose. Ce sont ces différentes réactions devant l'absence qui sont intéressantes. *Lola*, c'était la fidélité ; peut-être *Les Parapluies* sont-ils l'infidélité.



Ars, 1959 : tournage (à droite, Jacques Demy).

— *Pensez-vous que vos films tracent un portrait de vous-même ?*

— Puisque j'ai écrit le scénario et les dialogues, ce sont des choses qui sortent de moi : lorsqu'on a accumulé des sentiments, des sensations, on essaie de les communiquer. Je crois qu'il faut être absolument sincère, quel que soit l'art auquel on touche. Ce qui compte, c'est vraiment la sincérité. Si on commence à tricher, on s'aperçoit très vite que tout est truqué. Il faut être sincère et lucide, ne pas être dupe de ce que l'on fait, avoir un certain recul. Il ne faut pas être embarqué par ses propres trucs.

— Peut-on parler de « *distanciation* » ?

— Vous savez, la distanciation, c'est Demy par rapport à Demy. Ça n'est pas dans le spectacle représenté : je veux dire, ça n'est pas brechtien comme principe. Mon seul souci, c'est d'être lucide par rapport à ce que je fais.

La boutique, comme si j'y entrais.

— *Entre le scénario de* Lola, *que vous écrivez en 1958, et sa réalisation, vous tournez* Ars. *J'avoue ne pas très bien comprendre le choix de ce sujet.*

— *Ars*, c'est une commande. Et puis, j'ai été fasciné par la personnalité du personnage, que je ne connaissais pas. La manière dont il a procédé est semblable à celle dont Truffaut s'est servi, dans le cinéma français, lorsqu'il était au journal « Arts ». Cette espèce de violence, de virulence, avec en même temps un côté tyrannique un peu suspect, mais toujours une sincérité, une bonne foi et des idées justes et troublantes. Je suis parti de cette analogie, c'est vrai, j'avais trouvé ça marrant ; il y a toujours des phénomènes qui se répondent. En ce



Lola, 1960 (Gérard Delaroche, Alan Scott, Anouk Aimée).

qui concerne la conception du film, je voulais essayer de me libérer de la technique. Avec *Le Sabotier*, j'avais approché cette technique, avec *Le Bel Indifférent*, je voulais savoir comment on pouvait être absolument maître de sa caméra, et avec *Ars* je voulais oublier tous ces moyens, obtenir le jaillissement le plus spontané possible. Ces trois expériences m'ont beaucoup servi dans *Lola*.

— Vous semblez rejoindre les préoccupations de Godard ou de Truffaut, qui, eux aussi, souhaitent la spontanéité.

— Je crois que la spontanéité est nécessaire en art, mais je ne crois pas procéder de la même manière qu'eux. On a chacun ses manies, ses méthodes. Godard recherche le maximum de spontanéité, c'est le plus proche d'un peintre comme Matisse... Dans *A bout de souffle*, l'écriture se cherchait, mais c'est à partir de *Vivre sa vie* que Godard a commencé à avoir un langage...

— *...réfléchi...*

— ...qui se tient, qui est beau, réfléchi, mais spontané aussi. Bien sûr, tout le monde réfléchit, c'est évident. C'est la moindre des choses que de penser à son expression personnelle, de fouiller ses possibilités et de les organiser. Mais si vous ne faites que réfléchir, vous n'obtiendrez que des œuvres compassées, glacées, ennuyeuses souvent. Si c'est seulement spontané, cela risque d'être informe. C'est le dosage des deux qui est important, mais les proportions sont différentes pour chacun entre la spontanéité et la réflexion.

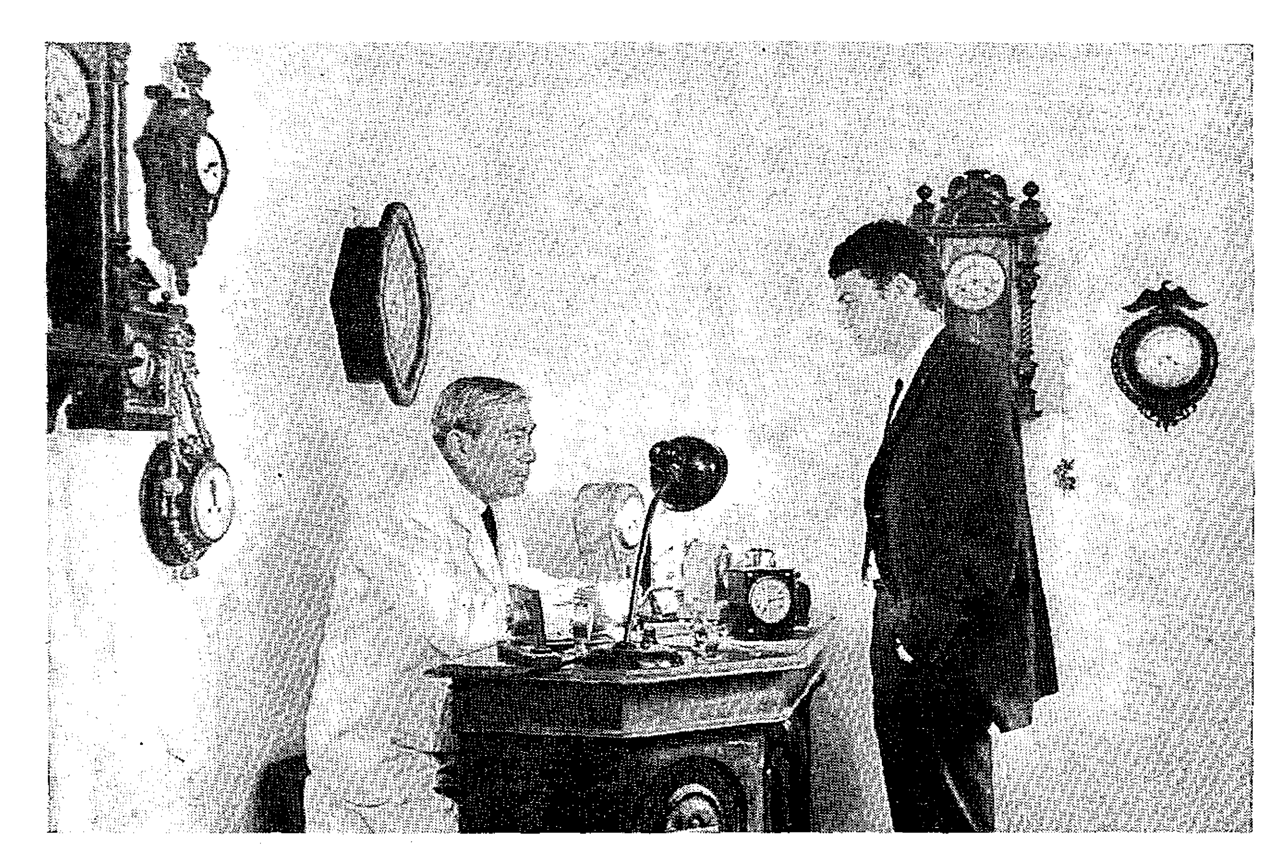
Donc, ce qui m'intéressait, dans *Ars*, c'était d'arriver à ne pas avoir de décalage entre ma pensée et la réalisation, parce qu'on se fait toujours avoir par soi-même. C'est sans doute une question de lucidité : je voulais avoir sur l'écran exactement ce que j'avais en tête, essayer d'organiser la pensée de manière à ne pas être trahi par la réalisation. Et la première chose, pour cela, me semblait être d'oublier la technique complètement.

— *Il y a pourtant toujours un décalage...*

— C'est vrai, mais il faut s'en servir et qu'il serve au film, l'intégrer. J'ai, d'une façon très précise, le sentiment du film, l'idée de ce que ça doit donner. Mais dans le détail, il ne faut pas avoir d'idée préconçue : chercher à tirer d'un comédien ce qu'il ne peut pas donner, d'un décor, ce qu'il n'est pas ; ainsi, je me garde, pour des détails techniques, tels que la mise en scène d'un plan, d'avoir des idées toutes faites, et c'est pourquoi je n'écris plus de découpage. Dans *Les Parapluies*, les papiers peints, par exemple, sont choisis minutieusement, mais il n'y a pas de découpage : c'est le contraire de ce que faisaient les cinéastes traditionnels, qui avaient un découpage très précis, mais à l'intérieur duquel tout était très vague : ils savaient très bien qui était à droite ou à gauche dans tel plan, mais pas de quelle couleur étaient les murs, par exemple. Je ne pense pas le monde par rapport à la caméra, mais en lui-même : quand je « voyais » la boutique, c'était la représentation de la boutique qui comptait, pas du tout la manière dont elle devait être filmée ; comme si j'y entrais en tant qu'acheteur. C'est seulement au moment où sont présents les comédiens et le décor, que le découpage se fait : il devient évident. Ce qui compte, c'est ce qu'on met devant l'appareil. De même, le plan ne compte qu'au moment où on le réalise ; c'est donc cet instant qui est important puisque c'est lui qui sera impressionné sur la pellicule.

Lola (Marc Michel, Annie Dupeyroux).





La Baie des Anges, 1962 (Henri Nassiet, Claude Mann).

— *Tournez-vous vos films dans leur continuité ?*

— Oui ; d'ailleurs, il me paraît impossible de faire autrement. Il y a toujours une progression dramatique, et c'est inhumain de faire prendre ces progressions à l'envers à un comédien ; pour moi, c'est absolument exclu. On répète la scène ensemble, et c'est à ce moment-là que j'ai des idées pour la mise en scène ; c'est à ce moment que tout se décide vraiment. Le reste du film, je l'ai dans la tête, complètement ; le dialogue, je le note parce que je n'ai pas de mémoire.

Le Grand Horloger.

— *Est-ce que vous avez fait* La Luxure *dans le même esprit que* Lola *?*

— Oui, je pense : les deux films étaient tellement proches ; j'avais à peine eu le temps de me reposer. Et puis, je ne considérais pas ça comme une chose importante, c'était plutôt une boutade.

— *C'est vous qui avez choisi ce thème ?*

— Oui, je voulais bien réaliser un sketch des *Péchés*, mais à condition de faire la luxure. On part toujours de souvenirs personnels, d'idées bien à soi : ainsi, l'espèce de confusion entre luxe et luxure me paraissait amusante. Mais parlons plutôt de *La Baie des Anges*. J'avais écrit le scénario en trois jours, et là, on peut parler de spontanéité. Je voulais faire le film très vite, et qu'il coûte peu cher ; cela devait coûter 70 millions au maximum, avec deux acteurs inconnus. Au départ, le producteur était absolument d'accord. J'avais déjà écrit le scénario des *Parapluies* et, à Cannes, personne n'en voulait. Je me suis trouvé tout à coup avec une envie folle de tourner dans les trois mois qui venaient. C'était une nécessité absolue.

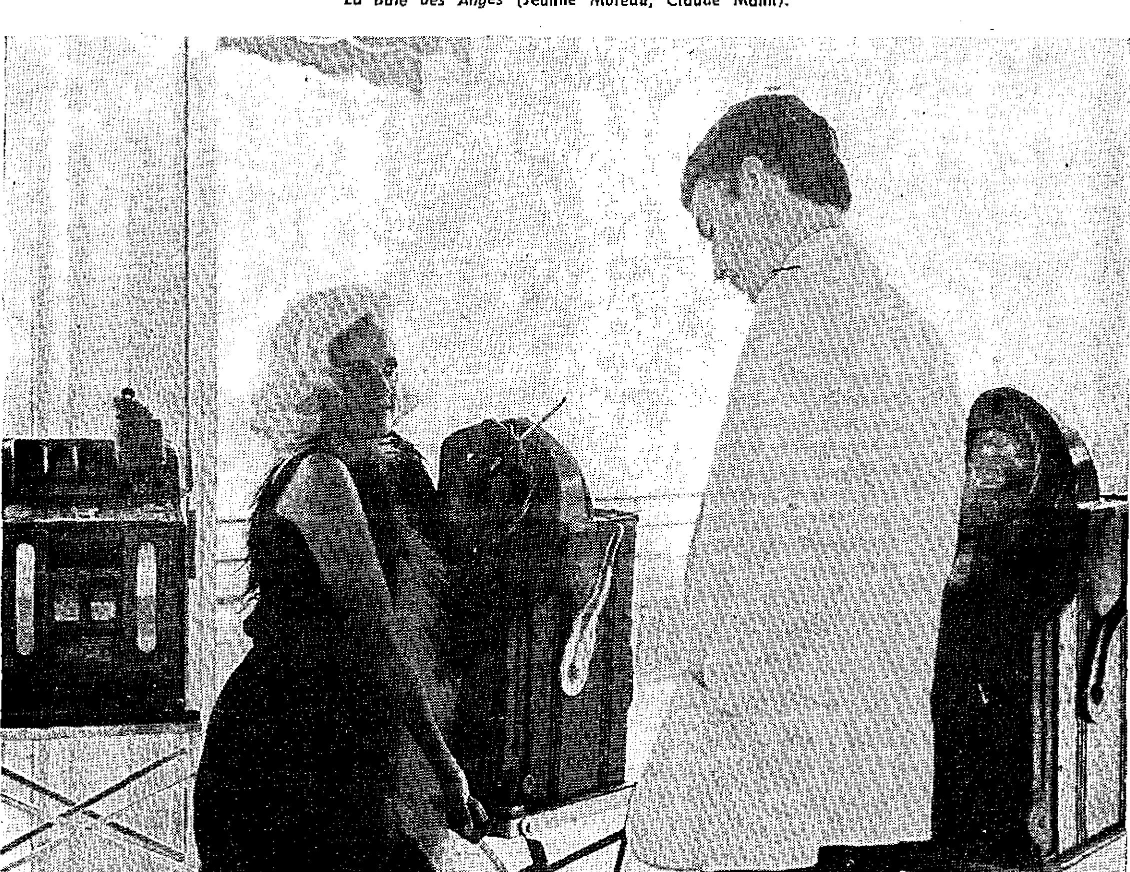
— *Un peu comme l'envie de jouer?*

— Oui, peut-être. Moi, ça m'amuse beaucoup. J'aime bien jouer, à tout. C'est pour cela que j'aime les comédiens : eux, ils jouent vraiment; ils jouent comme on joue au gendarme et au voleur ou à cache-cache. Après Cannes, je suis rentré à Paris, j'ai tout de suite vu un producteur qui m'a dit : « non ». J'ai traversé la rue et j'ai trouvé un producteur qui m'a dit : « oui ». Ça c'est passé aussi simplement. Quant au sujet de *La Baie des Anges*, l'idée m'en est venue à Cannes, dans une salle de jeu où j'ai entendu des histoires de joueurs.

— *Vous vouliez déjà tourner* Les Parapluies, *qui est une suite de* Lola. *Ne pensez-vous pas que* La Baie des Anges *soit une rupture entre ces deux films?*

— Peut-être. Enfin, pour moi, cela fait partie de l'infime partie d'une œuvre qui, je l'espère, sera importante, ou du moins longue. *La Baie des Anges*, c'est un film que j'aime vraiment beaucoup, mais il s'est ramassé complètement, sur tous les plans. Le seul qui en ait parlé en bien, c'est un critique qui en a fait une interprétation troublante, et qui relie ce film à *Ars :* et il existe justement pour moi beaucoup de rapports entre ces deux films. Son principe est très simple : il est parti de la Bible, Adam, Eve, le serpent, il a retrouvé tous les rapports entre les personnages, avec l'horloger, le père, le Grand Horloger, et les deux personnages chassés du paradis terrestre vers l'Enfer. On a chacun plusieurs zones dans lesquelles on descend, de

La Baie des Anges (Jeanne Moreau, Claude Mann).



temps en temps, ou bien où l'on évite de descendre, eh bien, j'ai fait cette plongée deux fois, une fois pour *Ars*, et une fois pour *La Baie des Anges* : *c'est le même univers. La Luxure*, c'est différent, c'est une vision enfantine de l'Enfer : tout y partait de souvenirs d'enfance, depuis la confusion sur le mot jusqu'aux visions infernales ; c'est l'idée que les enfants se font de l'Enfer ; *La Baie des Anges*, c'est la réalité de l'Enfer, avec un regard d'adulte posé sur ces obscurités, sur ces forces... Et *Ars*, c'est la même obsession, *à l'envers : la lutte d'un* homme contre la présence réelle du Diable.

— *Vos films seront donc tous liés les uns aux autres ?*

— Oui ; je pense que Jackie, l'héroïne de *La Baie des Anges*, rencontrera Lola à un moment donné de son existence, comme Geneviève rencontrera peut-être un jour Claude Mann ; et puis d'autres viendront s'ajouter, que vous n'avez pas encore vus, mais qui s'approchent.

— *Pensez-vous que l'on puisse parler de « trilogie » ?...*

— Il est trop tôt pour en parler, il vaut mieux attendre un peu qu'il y ait d'autres films, pour voir comment ils se rattacheront les uns aux autres, comment ils s'entrecroiseront. Mon idée est de *faire cinquante films qui seront* tous liés les uns aux autres, dont les sens s'éclaireront mutuellement, à travers des personnages communs.

Un milieu naturel.

— *La bande-son entièrement chantée des Parapluies était-elle un parti pris expérimental ?*

— Vous savez, on ne sait jamais ce que l'on va faire, au départ ; on a des idées et on les essaie, c'est impérieux, il faut absolument que ça prenne forme. Pour moi, ce n'est pas *une expérimentation*, c'est un aboutissement ; c'est le fruit d'une réflexion : s'il n'y avait pas la question argent, on pourrait toujours expérimenter, essayer autre chose. Le mot expérience a toujours un côté péjoratif, laboratoire, mais il faut absolument envisager tous les problèmes, trouver une solution, puis une autre, pour pouvoir dire : « c'est abouti, je peux y aller. » *L'expérience, ce serait s'arrêter* ici à un certain stade, puis reprendre dans un autre film à un stade plus avancé, aller dans une autre direction. Moi, je n'ai pas du tout cet esprit de recherche. Tant mieux si cela peut ouvrir la voie à autre chose.

Le cinéma existe depuis longtemps, la musique depuis bien plus longtemps encore, l'opéra aussi. C'était une idée que j'avais depuis longtemps, parce que j'aime beaucoup l'opéra, et que j'ai des idées très précises sur la représentation d'un opéra. Ce qui n'a rien à voir avec ce que l'on fait au Palais Garnier. Mais au cinéma, on est très allergique à la nouveauté.

— *Voulez-vous développer avec votre opéra ce que vous avez fait avec* Les Parapluies ?

— Je ne crois pas qu'il faille mélanger trop les genres. Si ce projet aboutit, on va dire : « Bah, c'est un cinéaste, ça va être du cinéma. » Mais je ne voudrais pas qu'on dise cela ; je ferai une *mise en scène d'opéra. J'aimerais tout* aussi bien faire une mise en scène de théâtre, et puis alterner, comme ça, théâtre, opéra, cinéma ; mais enfin, il ne faut pas trop se disperser.

— *Votre goût de la spontanéité n'empêche pas la mise en scène d'être très structurée et très stricte...*

— C'est, sans doute, un goût que j'ai pour la peinture ancienne : c'est ce que j'aime chez les primitifs, cette ordonnance, cette clarté, cette précision qui font qu'on va droit à l'essentiel.

— *Le fait que toute la musique ait été enregistrée à l'avance, le play-back, cela n'était-il pas une contrainte aussi rigide qu'un découpage ?*

— Pas du tout, la musique n'a jamais été une contrainte : pour moi, il était évident que telle mélodie appelait *tel plan ou tel cadrage, mais* ce n'était qu'un choix personnel, fait à l'instant même du tournage, entre mille solutions possibles ; vous pouvez écouter le disque, et imaginer un film tout à fait différent.

Le film a été très préparé, sur la couleur, les passages d'une pièce à l'autre : le costume qui passe d'une pièce à l'autre, c'est très important. On ne fait jamais assez attention au costume dans les films en couleurs : or, souvent, dans un cadrage, le costume prend un tiers de l'image, il y a donc rapport de valeurs à prévoir. De même pour la musique... Mais la vie

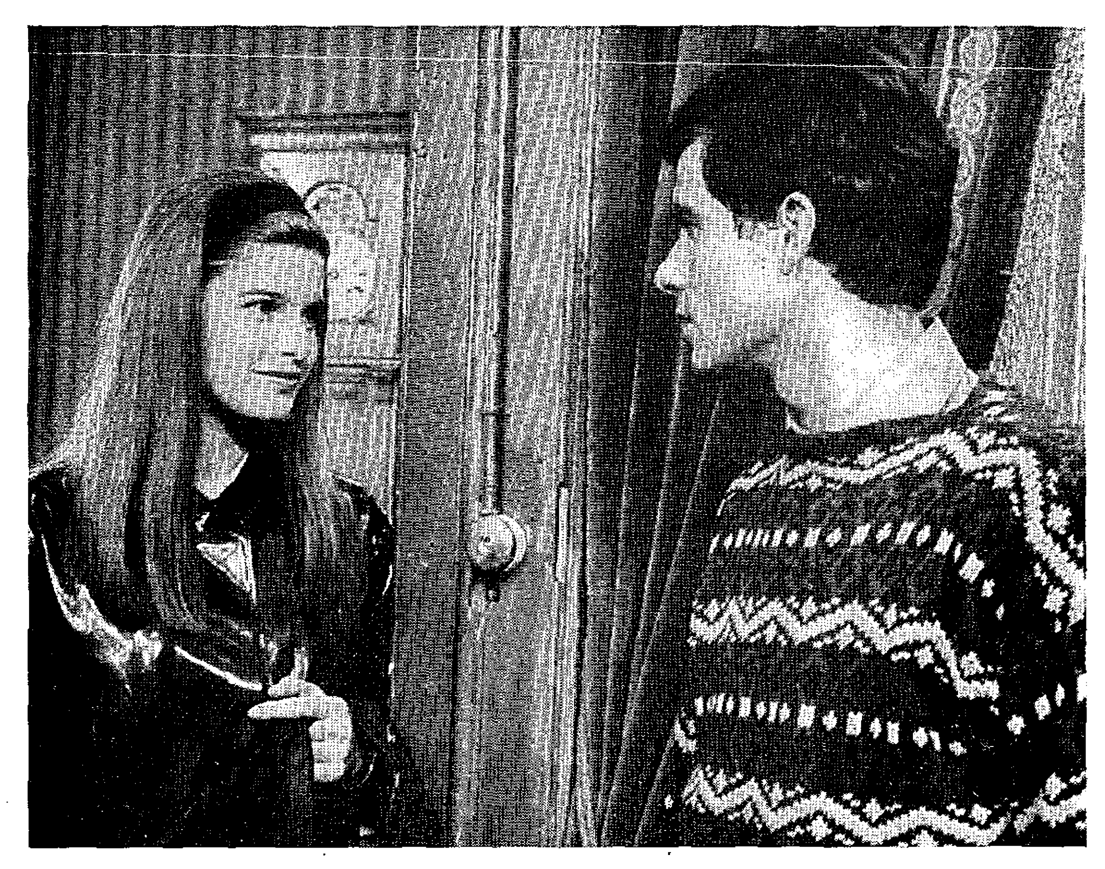
n'est pas là, la vie du film, sa pulsation, ce qui fait que vous entrez dans le film tout d'un coup, cela, on ne peut le capter qu'au tournage : c'est au moment même où on fait le plan qu'on l'obtient, et pas par des idées préconçues. C'est d'ailleurs très angoissant d'attendre ce jaillissement de la vie, qui ne vient véritablement que lorsque tous les éléments sont réunis, et qu'on dit « moteur ».

— On a pourtant l'impression, dans la scène du départ, que vous pensiez plus au mouvement d'ensemble, à la « cinétique » du plan, qu'aux éléments mêmes de ce plan...

— Je voulais qu'on sente, à ce moment-là, l'amour très fort : or, il ne fallait pas que je soie du côté de Geneviève, ni de Guy. Pour moi, l'important était de rendre le déchirement des deux : c'était un troisième point de vue qu'il fallait adopter, qui faisait que je me mettais en dehors. Ainsi, on a une position intermédiaire : on est d'abord avec eux, puis l'un s'en va, sort du champ, et nous nous éloignons de l'autre. Alors que jusqu'ici nous n'avions pas quitté les deux personnages, brusquement c'est le monde extérieur qui fait son entrée, par l'intermédiaire du chef de gare, des pancartes, etc. Un monde banal et indifférent tout d'un coup les submerge.

Les Parapluies de Cherbourg, 1963 (Nino Castelnuovo, Catherine Deneuve).





Les Parapluies de Cherbourg (Ellen Farmer, Nino Castelnuovo).

Pour en revenir à la musique, le fait qu'elle ait été enregistrée à l'avance ne m'a jamais gêné, pour une bonne raison : c'est que *cette musique, elle se fabrique,* elle évolue jusqu'à l'enregistrement. Le décor aussi ; tous ces éléments ne sont pas statiques, ils se font, ils sont en marche, ils progressent ensemble. C'est jusqu'au dernier moment qu'Evein a retouché les décors ; *tout s'est fait au fur et à mesure.* Ces « structures » n'étaient pas imposées de l'extérieur, elles venaient de nous, nous ne les ressentions pas comme des limites.

— *Le chant étant un milieu continu, on peut se demander dans quelle mesure il n'aurait pas fallu, pour briser cette continuité, des moments parlés, de vrais silences ?*

— Toutes ces questions, on se les est posées avec Michel, on s'est demandé si le fait de faire chanter les gens tout le temps n'allait pas devenir un truc, et puis, finalement non : à aucun moment, on ne s'est forcé à faire chanter les gens, comme ce serait arrivé *si ça avait* été un mauvais truc. Beaucoup de gens, après avoir vu le film, m'ont demandé si c'était chanté vraiment tout le temps : ils ne savaient plus, à la fin, si c'était chanté ou parlé ; la musique est un milieu naturel.

— *Tout se passe comme si la bande-son acquérait une telle force que les gags venant se greffer dessus sont effacés, gommés par la force de l'ensemble : par exemple, dans le dialogue final, l'intervention du pompiste passe tout à fait inaperçue...*

— C'est bien ce que nous avons voulu : c'est de la corde raide. On a fait ça pour essayer de mettre en l'air la scène de la fin, pour voir jusqu'à quel point elle tenait. Mais nous avons choisi les paroles en conséquence, et la ligne mélodique aussi, parce qu'on pouvait très bien, si on avait voulu, tout casser... C'est de l'acrobatie.

(Propos recueillis au magnétophone.)

Dictionnaire du nouveau cinéma français

MISE A JOUR

Après celui du cinéma américain, nous voulions faire le bilan critique du cinéma français, aujourd'hui (la défense de ce qu'est celui-là n'a de sens qu'associée au combat pour que soit, vraiment, celui-ci). Mais le divorce croissant entre cinéastes, publics, commerçants, les confusions de toutes sortes, l'imprévision, les contradictions évidentes entre maux et solutions, bref, l'absence d'UN cinéma français, font dérisoire tout essai d'ajouter, par son constat désordonné, à ce désordre ; plutôt qu'en un « ensemble » périmé avant même d'être, c'est de façon régulière qu'il faut, maintenant, défendre LE cinéma français : celui, disons, qui va de Renoir à Rozier, de Feuillade à Resnais, de Guitry à Rouch, de Bresson à Godard. Ce cinéma n'est pas celui d'une école ou d'une génération : d'hommes, plutôt, de leurs films, et c'est cette *familiarité* qui nous fait réunir, par exemple, aujourd'hui, Renoir et Demy.

Et, comme point de repère, voici la mise à jour de notre dictionnaire du n° 138. Rappelons que n'y joue aucun choix esthétique : tous les nouveaux auteurs de longs métrages (ou de sketches d'un long métrage) y sont cités; de même, pour ceux des 162 qui ont réalisé des films depuis le 1er janvier 1963, sont relevés tous les longs métrages, et les principaux courts métrages (ainsi que les films ayant changé de titre entre leur tournage et leur sortie).

ARMAND Pierre

L. M. — 1964 : *Les Mordus de Paris.*

ASTRUC Alexandre

C. M. — 1963 : *Le Puits et le pendule* (TV). — 1964 : *Evariste Gallois* (TV).

Illustrer Poe, c'est le trahir. Comment, en effet, concrétiser cette sèche démarche de la pensée, ce mouvement abstrait de l'esprit qui ne tirent paradoxalement leur puissance de conviction que d'un surcroît de concret ? La coïncidence exacte de ces deux extrêmes ne laisse guère au cinéma de place : c'est par lui pourtant qu'Astruc les ploie en un commun moyen-terme, l'objectivation complète de la nouvelle, prise à la lettre. Comme si cet abstracteur de sentiments, enragé architecte d'affinités impossibles, s'était tout d'un coup plié à la plus dure leçon de choses : l'exercice rigoureux de la matière et du corps. Ainsi Ronet tourne-t-il dans sa cage mouvante, repoussé aux murs par les murs, renvoyé par la matière à la matière : l'effort du cinéma étant de rendre obsédante la présence de celle-ci, pour l'affronter ensuite à l'esprit qui, tentant de la fuir comme de la cerner, est par elle toujours vaincu. De même la précision de la manière est-elle renvoyée à la précision plus terrible de la matière : la lutte de ces deux volontés donne au film comme à son objet la même dureté, la même tension dans le réel. Simplement faut-il demander si convenait, à cette lutte secrète, à cet incertain équilibre, le contrepoint d'un commentaire (celui de Poe, même) venant forcément subjectiviser et miner de l'intérieur un fait à lui-même suffisant, et surtout s'il fallait une emphatique musique, des chœurs célestes, là où le cinéma ne mettait que soubresauts du corps, très justement.

AUREL Jean

L. M. — 1963 : *La Bataille de France.* — 1964 : *De l'amour.*

Par la force, la beauté des documents, l'intelligence de leur choix comme de leur montage, **La Bataille de France** est, déjà, remarquable ; s'y ajoutent le refus du faux « suspense », de l'émotion facile, celui de tricher avec le spectateur, qui voit les événements vingt-cinq ans après qu'ils ont eu lieu, et connaît leur déroulement. L'intrusion de commentateurs, ou de témoins du passé (le ministre Georges Bonnet), le côté « film dans le film » donnent à ce film de montage ce qui manquait à tous ceux connus à ce jour : plus qu'une réflexion après coup, une dimension critique intérieure au film.

BACQUE Jean

Né le 15 mars 1924 à Paris. Licences droit et lettres, journalisme. Acteur. 45-49 : critique cinématographique à la B.B.C. (section française). 50-59 : assistant (Hunebelle, Pottier, Joffé, Cloche, Delannoy, Marton, Fleischer, Negulesco). Courts métrages T.V. française et allemande.

C.M. — 1952 : *Paris Tabou, Le Mort du Pont de Javel.* — 1953 : *Jacques et Jacqueline.* — 1954 : *Rue du Petit-Pont, Ici Paris.* — 1959 : *Developping Your Sale Personality.* — 1959-60 : *Paris-musique* (64 chansons). — 1960 : *La Passacaille, Variations sur l'alouette.* — 1961 : *Le Trésor des treize maisons* (feuilleton 13 épisodes). — 1962 : *Suzanne et le cambrioleur, How to Make a Sale Presentation.*

L. M. — 1963 : *Rien ne va plus.*

BARATIER Jacques

C. M. — 1963 : *Eve future.*

L. M. — 1963 : *Dragées au poivre.*

Pour avoir tardivement vendu son âme, on n'est pour autant Faust : les ombres agitées dans l'enfer de **Dragées au poivre** ne font pas même illusion ; tout ce qu'on peut dire, c'est que si Baratier (par quelque secrète rancune) a voulu démontrer, avec sa meute de « cinéastes», la

vanité, l'inintérêt, la fausseté du cinéma, il y est parvenu (mais à ses dépens).

BECKER Jean

L. M. — 1964 : *Echappement libre.*

BELLSOLELL Jean-Paul

Né le 6 novembre 1919 à Mataro (Espagne). Professeur lettres, journaliste. Depuis 55, producteur et scénariste de courts métrages : *Votre vie en dépend* (1956), *Images romanes, La Flamme de la brique* (1957).

C. M. — 1959 : *Proximité lointaine.*

L. M. — 1962 : *Ils ont tué Jaurès.* — Prépare *Les Batailles perdues,* film de montage sur les luttes ouvrières de 19 à 39, et *Les Deux Géants,* d'après l' « Histoire parallèle des U.S.A. et de l'U.R.S.S. ».

Le seul, et regrettable, oubli de notre premier dictionnaire : son **Jaurès** *est peut-être plus une bonne* idée qu'un très bon film, mais l'époque, belle dit-on, y passait souvent, à la **Jules et Jim,** par le détail insolite et précis.

BENAZERAF José

L. M. — 1962 : *Le Cri de la chair* (ex-*L'Eternité pour nous).* — 1963 : *La Drogue du vice.* — 1964 : *Cover girls.*

Envers lui, nous étions injustes quand il ne le méritait pas : **Le Cri de la chair,** par ses ambitions, ses naïvetés, ses roublardises, ses maladresses, forçait une attention que **La Drogue du vice,** malgré la surenchère, ne retient pas ; l'instinct cède à l'accoutumance, la génération spontanée au mécanisme...

BERNARD-AUBERT Claude

L. M. — 1962 : *A l'aube du troisième jour* (ex-*Poliorkia).*

BERRI Claude

Né le 1er juillet 1934 à Paris. Fourreur, représentant de commerce. Comédien théâtre (« Procès à Jésus, Tchin-tchin, Les Petits Renards ») et cinéma (*Les Bonnes Femmes, La Vérité, Behold a Pale Horse*). Scénariste : *Janine* (C. M. — Maurice Pialat), *Comme on fait son lit on se couche* (T.V. — Jean Prat). A produit, au théâtre, « Le Comportement des époux Bredburry ».

C. M. — 1963 : *Le Poulet, Baiser de seize ans (Les Baisers).* — 1964 : *La Chance du guerrier (La Chance).*

Exemple (**Baiser de seize ans**) des films à propos desquels il n'est pas d'entente possible entre partisans et détracteurs ; il a déjà le mérite de ne pas laisser indifférent. Incontestablement, quelque chose bouge sur l'écran : les uns trouveront audacieux



l'essai d'associer le regard de Rozier aux sarcasmes de Mocky ; les autres ne verront que grimaces de pantins qui s'ébrouent joyeusement.

BITSCH Charles-L.

Né le 23 avril 1931 à Mulhouse (Haut-Rhin). ETPC. Critique (*Cahiers, Arts*). Chef-opérateur (*Le Divertissement, Le Coup du berger, Véronique et son cancre, Paris nous appartient*). Co-scénariste : *Le Coup du berger.* Assistant (*Le Beau Serge, Deux hommes dans Manhattan, A double tour, La Luxure, Landru, Les Carabiniers, Le Mépris,* etc.).

C. M. — 1963 : *Cher baiser (Les Baisers).* — 1964 : *Lucky la chance (La Chance).*



Cher Baiser, ou l'histoire d'un garçon triste qui voudrait mentir, mais n'y parvient pas, et d'une grande fille calme qui sait très bien le faire, mais n'en a plus envie, est le seul sketch (récent) à mériter le nom de film. Le choix du sujet, d'abord, qui satisfait à l'exigence majeure du court métrage : l'exposition et la résolution d'une situation simple, sans profusion de détails accessoires, sans surcharge anecdotique, sans recherche « à tout prix » d'une ambiance ou d'un pseudo-climat. Autre chose est (et Bitsch le possède) un **ton,** c'est-à-dire ce courant secret qui fait qu'un film n'est pas qu'une suite de plans, mais surtout ce qui se passe entre ces plans, et passe de *l'un à l'autre* : appelons-le, ici, gravité. Bonne **Chance,** Carolus.

BLUWAL Marcel

L. M. — 1963 : *Carambolages.*

BORNET Alain

Né le 18 novembre 1930 à Saïgon (Viet-Nam). Licence droit. Ex-international de natation. 59-61 : assistant sur divers courts métrages (*Les Enfants des courants d'air,* etc.)

L. M. — 1961-63 : *Le Pas de trois.*

Mésaventures portugaises d'un maître-chanteur.

BRAININ Grégoire

L. M. — 1964 : *Si tous les amoureux du monde...*

Film tourné entre quat-z'yeux, sur les « amoureux de Peynet ».

BROCA Philippe de

L. M. — 1963 : *L'Homme de Rio.* — 1964 : *Un monsieur de compagnie.*

Se donne beaucoup de mal pour faire exécuter à ses acteurs (qui se donnent beaucoup de mal pour les accomplir) les prouesses de rigueur — mais que leurs peu rigoureux confrères escamotent le plus souvent : l'effort touche, le résultat lasse ou délasse, suivant l'humeur.

CALDERON Gérald

L. M. — 1963 : *Le Bestiaire d'amour.*

CAVALIER Alain

L. M. — 1964 : *L'Insoumis.*

CHABROL Claude

C. M. — 1963 : *L'Homme qui vendit la Tour Eiffel (Les plus belles escroqueries du monde).*

Landru : équilibre réussi entre le « chabrolisme » (sans reniement) et le public (sans vol). Comment y persévérer ? — Telle est la question, disait-on dans **Ophélia.**

CHAMBON Jean-Claude

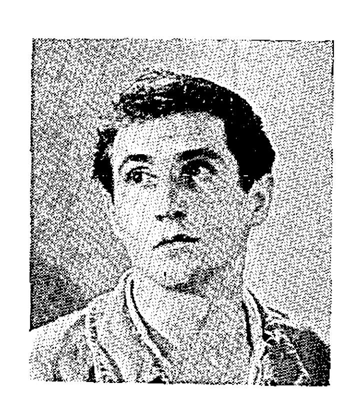
Né le 31 janvier 1932. Licence mathématiques. ETPC. SCA : films sur la lutte anti-sous-marine et les missiles. Opérateur-stagiaire. Co-scénariste : *Cartouche.* Co-réalisateur, avec Claude Guillemot, de courts métrages : *La Plus noble conquête* (60), *Une semaine en France* (61).

L. M. — 1964 : *Les Pieds Nickelés.*

COGGIO Roger

Né le 11 mars 1934 à Lyon. Comédien théâtre (« Le Prince d'Egypte, Soledad, Le Prince de l'Escurial, Hamlet, Le Journal d'un fou ») et cinéma (*Avant le déluge, Pardonnez nos offenses, Les Petits Matins, Cadavres en vacances,* etc.). *Mise en scène théâtre :* « Le Journal d'un fou » (62).

L. M. — 1963 : *Le Journal d'un fou.*



Cf. **La Vie à l'envers**, où Jessua a réussi la transposition ici inexistante.

COLLIN Fabien

L. M. — 1963 : *Ces sacrés liens du mariage* (2 premiers sketches).

COLOMB DE DAUNANT Denys

Né le 21 novembre 1922 à Nîmes (Gard). Manadier de taureaux et chevaux. Photographie. Participe au tournage de *Crin Blanc.* A réalisé plusieurs films en Colombie. Co-metteur en scène : *L'Abrivade.*

C. M. — 1955 : *Braco et Glomador.* — 1959 : *La Corrida interdite.* — 1960 : *Le Songe des chevaux sauvages.* — 1962 : *La Corrida triste.*



L. M. — 1963-64 : *La Bête du Vaccarès.*

DEMY Jacques

L. M. — 1963 : *Les Parapluies de Cherbourg.*

D'une part, pas de surprise : avec **La Baie**, avec **Les Parapluies**, la ligne idéale qui de **Lola** mène à **Lola** poursuivie aussi pure ; mais aussi toutes les surprises : de billets en voyages effeuillé le calendrier du Tendre ; le jeu du soleil sur les larmes, les perles ou les cristaux de neige faisant, d'un film à l'autre, miroiter l'arc-en-ciel ; la tenace litanie de la quête et le contrepoint du hasard résolus en un même écho d'une rive à l'autre du bonheur.

DERAY Jacques

L. M. — 1963 : *Symphonie pour un massacre.*

Du rififi au massacre, un seul mauvais pas à franchir : **Tokyo** rafraîchit les pseudo-conventions du policier, **Symphonie** affadit les pseudo-innovations du même.

DEVILLE Michel

L. M. — 1963 : *L'Appartement des filles.*

« Gracieux directeur d'actrices » ? Le mythe s'effrite, le virtuose s'évertue : plus il y a de femmes sur l'écran, et moins de grâce, ni de quoi que ce soit.

DONIOL-VALCROZE Jacques

L. M. — 1964 : *L'Enlèvement d'Antoine Bigut* (TV).

DUDRUMET Jean-Charles

L. M. — 1963 : *L'Honorable Stanislas, agent secret.*

D'un pastiche de Clouzot à un pastiche d'Hitchcock, c'est la bonne voie, mais combien de marches restent en suspens ?

ENRICO Robert

C. M. — 1963 : *Contrepoint.* — 1964 : *Daphné* (TV).

Ici, les intentions sont estimables, les goûts, aimables, l'ambition, louable, la maladresse même agréable. Mais tant d'hypothèses ne font pas un principe, ni du vraisemblable le vrai, du croyable le cru, les mises n'étant pas forcément gagnées par les scènes, **La Belle vie** moins dépourvue de beautés que de vie.

ETAIX Pierre

C. M. — 1963 : *Insomnie.*

FELIX Louis

L. M. — 1960 : *Hold-up à Saint-Trop* (ex-*Play-Boys*).

FRANJU Georges

L. M. — 1963 : *Judex.*

« **Judex** », dit justement son auteur, « n'a heureusement rien de métaphysique, c'est un film réaliste onirique ». On ne saurait mieux dire ; encore faut-il savoir aussi le faire ; eh bien, c'est fait.

FRIEDMAN Serge

L. M. — 1962-63 : *Le Voyage en question.*

« Journal de voyage aux Indes » où, comme dans « L'Afrique fantôme », c'est autant le voyageur que le pays qui se découvre : forme assez inédite au cinéma (sinon le projet avorté de Clouzot sur son « voyage de noces ») d'auto-travelogue.

GERARD Charles

L. M. — 1963 : *A couteaux tirés.*

GILLES Guy

C. M. — 1963 : *Journal d'un combat.*

GIRAULT Jean

L. M. — 1963 : *Pouic-Pouic.* — 1964 : *Faites sauter la banque.*

GIVRAY Claude de

L. M. — 1963 : *Un mari à prix fixe.*

GOBBI Sergio

L. M. — 1963 : *Le Bluffeur.*

GODARD Jean-Luc

C. M. — 1963 : *Le Grand Escroc, Montparnasse-Levallois* (16).

L. M. — 1963 : *Le Mépris.* — 1964 : *Bande à part.*

Comme les jours, les films de Godard se suivent et ne se ressemblent *pas, et pourtant se répondent,* chacun d'eux n'étant pas après, ou avant, l'autre, mais à côté, engageant entre eux, avec nous, un dialogue fait *de souvenirs,* de digressions, de sous-entendus, dont la continuité importe moins que les variations, que les échos : ceux-ci, celles-là, masquant ou illustrant d'éclairages divers, d'intensités changeantes une ligne générale, un motif qu'on perd de vue à l'instant précis où, central, on le ressent le mieux. A l'écart du **Mépris,** mais pas si loin des **Carabiniers** et **d'Une femme est une femme, Bande à part** noue et dénoue la rencontre, l'aventure, le bonheur et le malheur de personnages qui sont des personnages de films comme ils seraient des personnages de romans d'amour, de feuilletons à mi-chemin des égarements de l'aventure et des *aventures du* cœur, c'est-à-dire qu'ils jouent et se jouent, font semblant de mourir et de ne pas mourir, de ne rien craindre, *de tout vouloir et de s'en foutre,* mais ne s'en foutent pas, ne savent pas très bien ce qu'ils veulent, crèvent de peur et meurent tout court. *C'est-à-dire aussi* que nous croyons bien les connaître et les découvrons toujours mystérieux, mais que ces familiers de toujours, ces étrangers d'un instant nous hantent comme un remords, comme un rêve déçu : ce qu'ils sont vraiment, ce qu'ils ont de propre, nous aurions pu le savoir, le partager, c'est trop tard, l'un vient de mourir, les deux autres voguent vers l'Amérique du Sud (le monde est grand et le cinéma va si vite).

GRANIER-DEFERRE Pierre

L. M. — 1963 : *La Confession de minuit.*

GRIMBLAT Pierre

C. M. — 1964 : *Arrestation d'un tireur des toits* (ex-*Pompes funèbres*).

L. M. — 1963 : *Les Amoureux du « France »* (co. F. Reichenbach).

HANOUN Marcel

C. M. — 1962 : *Feria, La Rose et le barrage.* — *1963 : Sérénade pour Majacar, La Dame d'Elche, Ego sum, Gaudi opera.*

L. M. — 1964 : *Octobre à Madrid* (16).

A entrepris de dévoiler l'envers du décor espagnol : 16 mm qui ébranlent le monde frelaté de Rossif, et achèvent de démonter un mythe où Madrid, une fois encore, faillit mourir.

HAUDUROY Jean-François

Né le 31 octobre 1928 à Paris. 52-57 : *assistant* (six films de Jacques Becker, *d'Edouard et Caroline aux Aventures d'Arsène Lupin*). Environ 80 émissions dramatiques radio (R.T.F., radios suisse, belge et hollandaise). Co-directeur de la société Helvé-Films (Lausanne).

C. M. — 1960 : *Simenon.* — 1963 : *Baiser du soir (Les Baisers).*

Un film sur une « party » ennuyeuse doit-il être, en partie, ennuyeux ? Ce sketch ne parvient que trop bien à capter, chose difficile entre toutes, l'insignifiant brouillard verbal et la monotonie agitée des dîners bourgeois. De même est-il tentant, mais périlleux, de fonder un court métrage sur le principe de la répétition, de l'attente, de l'essai manqué, ce pourquoi vingt minutes, serait-on bourré de talent, ne *suffisent* pas (ou trop bien). Neuf dixièmes de digressions, un dixième voué au sujet, mais lequel ? Restent *la* silhouette *désordonnée d'Antoine* Roblot, le visage exsangue de Barbara Steele.

HERMAN Jean

C. M. — 1963 : *Enquête à Rennes, La Cinémathèque française, Les Fusils* (ex-*Les Guerriers*). — 1964 : *Les Teenagers* (sketch français).

L. M. — 1962 : *Le Chemin de la mauvaise route (ex-Bon pour la vie civile).*

HOSSEIN Robert

L. M. — 1963 : *La Mort d'un tueur.* — 1964 : *Les Yeux cernés.*

HOWARD Noël

« Second Unit Director » de nombreux *films américains tournés hors U.S.* (*Land of the Pharaohs, Solomon and Sheba, Gigi, Hatari, Lawrence of Arabia, 55 Days in Peking,* etc.) et, actuellement, de *L'Echiquier de Dieu* (ex-*Marco Polo*). Co-producer de *Phaedra.*

L. M. — 1963 : *D'où viens-tu, Johnny ?*

Son expérience de globe-trotter au soleil des autres lui permit de faire trotter sans dangers ni gloire notre *Johnny guitare national ; pour* Howard, l'école n'est pas finie.

JABELY Jean

L. M. — 1962 : *Une blonde comme ça* (ex-*Miss Shumway jette un sort*).

KAST Pierre

L. M. — 1963 : *Vacances portugaises* (ex-*Les Egarements*). — *1964 : Le Triangle circulaire.*

Chroniqueur de plus en plus précis d'une société de moins *en* moins idéale ; les leçons de conduite sont d'abord des leçons de choses.

KEIGEL Léonard

L. M. — 1964 : *Le Temps d'une espérance* (TV).

JESSUA Alain

Né le 16 janvier 1932 à Paris. Assistant de courts métrages médicaux et chirurgicaux, et de J. Becker *(Casque d'or),* J. Baratier, M. Ophuls *(Madame de, Lola Montès),* Y. Allégret, R. Habib, M. Carné, M. Hanoun *(Le Huitième jour).*

C. M. — 1956 : *Léon la lune.*

L. M. — 1963 : *La Vie à l'envers.*



Jacques n'a nul besoin de voyages ou d'aventures pour trouver l'évasion : elle est, aussi bien, dans une chambre vide, dans un objet qu'il fixe jusqu'au vertige, dans un disque arabe qu'il écoute avec la délectation perfide de celui qui sait combien il énerve tout le monde. De ce déracinement, de ce regard posé, non plus sur les choses, mais leur effacement, de cette tentation de la fugue, Jessua, avec patience, suit l'évolution. Quand il traque son héros, son film gagne une part seconde *d'inquiétude* due au *physique* de Denner ; quand, par souci d'objectivité, il décolle de lui, la grisaille du monde qui l'entoure menace *dangereusement. Cet excès d'honnêteté* donne à la fin du film une ambiguïté troublante : est-il fou ? est-il sage ? Pour une fois, peut-*être, aurait-il fallu ne pas trancher.*

LACOUR José-André

Né le *27* octobre *1919* à Gilly (Belgique). Université de Bruxelles : philologie romane. Romancier (« Châtiment des victimes, Confession interdite, La Mort en ce jardin, *Venise en octobre* ») et dramaturge (« Notre peau, Le Temps nous a, Mascarin, L'Année du bac ») ; adaptations théâtrales (« Ouragan *sur le Caine,* Le Dixième homme, Detective Story »). Scénariste : *Le Cap de l'Espérance* (R. Bernard, d'après « Notre peau » ; première adaptation *non utilisée,* 1950), *Les Mousquetaires du Roi* (TV américaine, 51 — inachevé), *Alerte aux hommes* (Y. Ciampi, non tour-

né), *La Nuit des traqués* (Bernard-Roland, 1959), *L'Enfer* (H.-G. Clouzot, 1964).

L. M. — 1963 : *L'Année du bac* (co. Maurice Delbez).

LAUTNER Georges

L. M. — 1963 : *Les Tontons flingueurs, Des pissenlits par la racine.* — 1964 : *Le Monocle rit jaune.*

On pouvait croire qu'il allait s'enliser, ne s'enlise pas ; dépasser sa formule, ne dépasse pas. Mais ressasse, insiste : un de nos rares cinéastes entêtés, et vrai dur-à-cuire des recettes.

LEENHARDT Roger

C. M. — 1962 : *L'Homme à la pipe.* — 1963 : *Des femmes et des fleurs.*

L. M. — 1963 : *Une fille dans la montagne* (TV).

Soit la cousine, ou la sœur, de la Juliette des **Dernières Vacances,** ou encore Juliette elle-même six ans après, retirée avec son père en pays cathare. Passe le Prince : il est (aussi) ingénieur, mais des Eaux et Forêts, c'est-à-dire le monde adulte, qui abattra le vieux chêne sacré et emmènera la fille hors de la montagne. Exhumant un scénario écrit il y a vingt ans (et sacrifié pour l'importance des dialogues), Leenhardt a joué le jeu de la télévision, tournant en 16 mm, se soumettant au texte et aux visages.

LELOUCH Claude

C. M. — 1963 : 70 films Scopitone, *Jean-Paul Belmondo.*

L. M. — 1963 : *Avec des si...* — 1964 : *La Femme spectacle.*

Sans si, le maître incontesté du Scopitone, le champion du trois minutes tous chanteurs ; avec beaucoup de si, et vite à bout de souffle, s'il laisse l'esthétique du microspectacle pour le mégalométrage.

LEON Jean

Né le 19 mai 1929 à Paris. Photographe. Assistant : films documentaires, techniques et industriels, puis films de D. Kirsanoff, Y. Ciampi, C. Rim, R. André, G. Lampin, P. Chenal, A. Resnais (*Hiroshima, Marienbad, Muriel*), J. Valère, J.-P. Le Chanois, N. Carbonneau, R. Rouleau, J. Baratier (*Dragées au poivre*), R. Coggio, etc.



L. M. — 1964 : *Aimez-vous les femmes ?*

LETERRIER François

L. M. — 1963 : *Un roi sans divertissement (La Poursuite).*

Bel essai de criminologie envoûtante et déphasée ; l'envergure du sujet couvre celle de l'objet.

MALEY Jean

L. M. — 1961 : *A corps perdu* (ex-*Seul à corps perdu*). — 1963 : *L'Assassin viendra ce soir.* — 1964 : *Sursis pour un espion.*

MALLE Louis

C. M. — 1963 : *Twiste encore* (extrait d'un long métrage sur le Tour de France 62), *Bons baisers de Bangkok* (TV).

L. M. — 1963 : *Le Feu follet.*

Emouvant, à une première approche, par la rencontre d'un cinéaste et d'un personnage, tous deux à la recherche d'un sujet profond, **Le Feu follet** marque vite la distance du spectateur au film, et pas assez celle de l'auteur à son héros ; à voir, mais une seule fois.

MARKER Chris

C. M. — 1963 : *La Jetée.*

Avec des mais et des si, l'œil du Parisien à Cuba et celui du Martien sur Paris, les explorations de Marker nous mènent tout droit en face de lui ; et c'est en lui-même qu'il se jette lucidement, matérialisant (plutôt qu'idéaliser le matérialisme de notre monde) le jeu de ses ombres dans un autre monde : **La Jetée,** où les photos nous fixent plus vivement que les passants.

MELVILLE Jean-Pierre

L. M. — 1963 : *L'Aîné des Ferchaux* (ex-*Un jeune homme honorable*).

Voudrait se faire passer pour la conscience du cinéma français ; mais sans science, ce qui brouille les cartes et ruine leurs châteaux.

MOCKY Jean-Pierre

L. M. — 1963 : *Un drôle de paroissien.* — 1964 : *La Grande Frousse.*

Jouait, avec désinvolture, de la vulgarité ; gagné à son jeu, mise à présent sur elle.

MOLINARO Edouard

L. M. — 1963 : *Une ravissante idiote.* — 1964 : *La Chasse à l'homme.*

Une ravissante idiote... mais c'est faux ! Les idiotes ne sont pas ravissantes (et Brigitte, quand elle ravit, n'est pas idiote) : en tout cas, pour nous faire accepter un tel paradoxe, il en eût fallu bien d'autres, et moins aisés : que Molinaro manifestât plus de désinvolture dans la lourdeur, de légèreté dans le schématisme, moins d'insistance dans la bêtise, de réalisme dans la maladresse, que le commerce enfin eût (comme Mercure) aux pieds plus d'ailes et moins de boulets. Mais voilà, de plus en moins, et de même que les idiotes nous ravissent peu, Molinaro n'existe guère.

MOUSSY Marcel

C. M. — 1963 : *Bienvenue aux frères MacDonald* (TV). — 1964 : *J'ai les peintres* (TV).

OPHULS Marcel

Né le 1er novembre 1927 à Francfort-sur-Main. Assistant de J. Huston, J. Dréville, Y. Ciampi, J. Duvivier, A. Litvak, M. Ophuls. Durant trois ans « dramaturge » à la TV allemande.

C. M. — 1960 : *Matisse ou le talent du bonheur* (16). — 1961 : *L'Amour à vingt ans* (sketch allemand).

L. M. — 1963 : *Peau de banane.*

ORMESSON Jean d'

Né le 3 novembre 1924. Conservatoire de Lausanne : musique. Compositeur et auteur. Scénariste.

C. M. — 1960 : *Les Dieux de l'été.* — 1961 : *Les Yeux ouverts.*

L. M. — 1963 : *Trafics dans l'ombre.* — 1964 : *Le Faux Pas.*



PECAS Max

L. M. — 1963 : *Les Chiennes de Soledor.*

POITRENAUD Jacques

L. M. — 1963 : *L'Inconnue de Hong-Kong, Du grabuge chez les veuves.* — 1964 : *Une souris chez les hommes.*

POLLET Jean-Daniel

C. M. — 1963 : *Méditerranée* (16), *Strasbourg-Saint-Denis* (16). — 1964 : *Bassae* (16).

Après ses délicates mises au point sur **La Ligne de mire,** il faut à la critique réajuster ses lorgnettes : c'est chaque fois un nouveau et même visage de Pollet que Pollet nous donne à découvrir. Après le Scope analytique et détaillant de **Gala,** le 16 mm de **Méditerranée,** synthétique à force de fragments, nous ouvre, par les plus proches images qui aient été montrées depuis longtemps, les horizons, dans le passé, dans le futur, les plus lointains ; les voies du documentaire introduisant les idées les plus générales sur *l'aventure humaine,* les moyens exacts de la magie fondant la science incertaine de son accomplissement intérieur. Car, avec **Méditerranée** (marquant, comme **Le Mépris,** *la naissance* d'un cinéma mythologique — ou plutôt anthologique des mythes), c'est aux sources que se revivifie Pollet, épousant (moderne Protée), dans leur multiple unicité, les lieux et les instants de cette mer à nous tous intérieure.

PROUTEAU Gilbert

Né le 14 juin 1918 à Nesmy (Vendée). Licence lettres interrompue. 40-43 : moniteur au Collège d'Athlètes d'Antibes ; en est expulsé pour activités subversives. 44 : Institut National des Sports de *Joinville ; moniteur-chef ;* champion de France d'athlétisme. Journalisme (*Carrefour, Libé-Soir*). Ecrivain : « Rythme du stade, Les Jeux et les hommes, La Part du vent, Hilda, Saison blanche, Léo Lagrange, Balle de match, La Peur des femmes, Le Sexe des anges, Les Dieux meurent le matin », etc. Scénariste courts métrages : *Goûts et couleurs* (49), *Croisière bleue, Escale à Saint-Tropez, Paris voie triomphale* (50), *Les Dieux meurent le matin* (13 films TV, 63).

C. M. — 1952 : *Paris ma grand' ville.* — 1953 : *La Vie passionnée de Georges Clemenceau.* — 1954 : *Cent ans de sport.* — 1955 : *Je m'appellerai Apollinaire.* — 1956 : *Les Dieux du passé.* — 1957 : *Sahara, chance commune.* — 1959 : *Alain Mimoun.* — 1960 : *L'Axe nord-sud.* — 1962 : *Saint-Exupéry.* — 1963 : *La Bataille du feu, Naissance d'un rivage.*

L. M. — 1962-64 : *Dieu a choisi Paris.*

REICHENBACH François

C. M. — 1963 : *Histoire d'un petit garçon devenu grand, Le Petit Café* (ex-*Scènes de la vie de café*), *La Douceur du village* (ex-*Un bol d'air à Loué*), *Enterrement de Kennedy* (TV). — 1964 : *L'Œil neuf* (12 films TV).

L. M. — 1963 : *Les Amoureux du « France »* (de P. Grimblat, « impressions de voyage » de F.R.). — 1964 : *Tout reste à découvrir.*

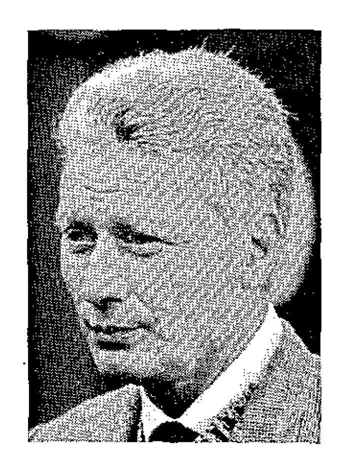
Pas de chance en Amérique, pas plus en France, pas plus de France en Amérique sur le « France », pour ce chasseur de sensations ; reste au chercheur d'actualité à rattraper le temps perdu, au citadin dépaysé à se faire paysan : **La Douceur du village,** une bonne leçon.

RIGAUD Francis

L. M. — 1964 : *Les Gros Bras.*

ROBIN Jacques

Né le 28 mai 1919 à Paris. 36-38 : ETPC. Assistant-opér. et cameraman (C. Matras, V. Armenise, M. Franchi, etc.).



Depuis 52, chef-opérateur : *L'Amour n'est pas un péché, Les Grandes Manœuvres* (co. R. Le Febvre), *Les Scélérats, Le Goût de la violence, Le Puits aux trois vérités, Rencontres,* etc.

L. M. — 1964 : *Les Pas perdus.*

ROHMER Eric

C. M. — 1963 : *Les Cabinets de physique au XVIIIe siècle* (TV). — 1964 : *Place de l'Etoile* (16), *Modifications du paysage industriel* (TV).

ROSSIF Frédéric

C. M. — 1963 : *Pour l'Espagne.*

L. M. — 1963 : *Les Animaux.*

La S.P.A. n'a pas porté plainte ; nous non plus. Mais, comme disait le vieux Grec : **Les Animaux ?** — court, bien court.

ROUCH Jean

C. M. — 1962 : *Rose et Landry* (co. J. Godbout). — 1963 : *Les Cocotiers, Le Palmier à huile* (ex-*Le Palmier à huile et le cocotier*), *La Goumbé.* — 1960-64 : *Le Lion.* — 1964 : *Le Tambour des Dogons.*

Au-delà des controverses qu'elle suscite, et des noms qu'on peut lui donner, la démarche de Rouch nous séduit par ce qu'elle nous offre **sur** l'écran : les fruits de deux jours de tournage que ne changent en rien les deux ans de montage. Plus que d'un cinéma-vérité où tout est vrai hormis *ce qui est sur l'écran, il s'agit* avec les films de Rouch, et même si tout est faux, de la vérité du cinéma. Un cinéma en liberté, mais où la beauté est sommée de se manifester.

ROZIER Jacques

C. M. — 1963 : *Dans le vent.* — 1964 : *Le Parti des choses* (16), *Les Paparazzi* (16).

Survolant le phénomène « mode », dont il a la fébrilité sans lendemain, **Dans le vent** mesure le temps en fractions de seconde et l'espace en microns. Il faut d'abord le voir comme on effleure du regard un numéro d' « Elle » ou de « Vogue », puis, passé le charme premier, admirer la finesse du contrepoint et la calligraphie qui l'apparentent, plutôt qu'au frivole exercice de style que l'on croit, à l' « aboli bibelot » bien connu. **Le Parti des choses** *confirme le miracle* du **Mépris,** par lequel le regard se voit absorbé par son objet, le contenant par son contenu. Lang filmant l'**Odyssée,** devenu Homère, et les *personnages assistant au tournage* de l'**Odyssée,** héros de cette **Odyssée,** il était inévitable que le film de Rozier, regard posé sur le **Mépris,** devienne à son tour partie de ce film ; le reportage, loin de nous parler du tournage du film, **est** déjà **Le Mépris.** Aussi le geste adressé par Godard au bateau qui emporte Bardot et Palance répond-il à celui par lequel Camille accueillera Paul et, filmés par Rozier, les Dieux qui présidaient au sort du **Mépris** se mettent à veiller aussi sur son film.

TAVERNIER Bertrand

Né le 25 avril 1941 à Lyon. Critique (*Cinéma 64, Positif, Lettres Françaises, Cahiers*). 60 : fonde le « Nickel-Odéon ». Assistant (Volker Loki, J.-P. Melville). Attaché de presse à Rome-Paris-Films.

C. M. — 1963 : *Le Baiser de Judas* (*Les Baisers*).

Sans se soucier du danger, pourtant bien connu, qu'il y a à vouloir faire du « cinéma américain » français, a tout risqué sur le pastiche des films de série B. *L'humour étant alors le* seul recours, la métamorphose, au sein du film, de Judas en macchabée doit-elle être prise au tragique ?

THOMAS Robert

Né le 28 septembre 1930 à Gap (H.-A.). Comédien (« La Main de César, Il faut marier maman, Ah ! les belles bacchantes », etc.). Auteur dramatique : « Piège pour un homme seul, Huit femmes, Le Grain de sable, Que le diable l'emporte, Madame trait d'union ».

L. M. — 1963 : *La Bonne Soupe.* — 1964 : *Patate.*



A priori, du cinéma culinaire ; mais si l'eau se change en vin ? Ne jouons pas les Saints Thomas devant ce Thomas taquin.

T. MICHEL Bernard

Né le 6 décembre 1927 à Ancenis (Loire-Atl.). Ecole Nationale des Beaux-Arts : architecture. Assistant-monteur (L. Hautecœur). Assistant de J. Becker (*Edouard et Caroline*), A. Hunebelle, L. Moguy, J. Audry, G. Rouquier, P. Kast, J. Demy (*Ars, Lola*), A. Varda, J.-L. Godard (*Vivre sa vie*), etc. Co-scénariste : *Le Bossu* (58).

C. M. — 1955 : *Ames d'argile.* — 1962 : *Le Champ du possible.* — 1963 : *Baiser d'été (Les Baisers).*

L. M. — 1963 : *La Difficulté d'être infidèle.*

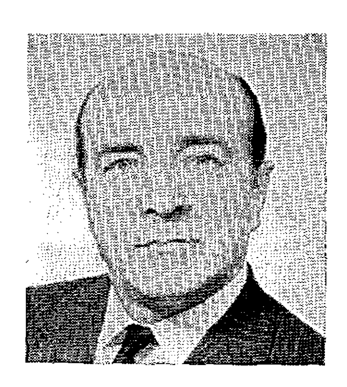
Tente (**Baiser d'été**) la périlleuse application du style N.V. au sujet éculé, du genre : « combien tu paries que j'embrasse ce type avant ce soir ? ». Maladroit quand il colle à son sujet, le film gagne beaucoup à le perdre de vue, passant ainsi de la désinvolture à l'académisme, selon qu'il oscille du couteau au coup d'épée dans l'eau.



TRANCHE André

Né le 5 juillet 1914 à Bordeaux. Ingénieur agronome. 32 : service programmation Pathé-Consortium (Bordeaux) ; représentant Tobis (id.) ; directeur agences R.K.O. Bordeaux-Toulouse. Animateur du club « Images », Bordeaux. 39 : troisième assistant pour *La Règle du jeu.* 40-41 : dir. agence Richebé (Rennes). 41-47 : « Productions A. Tranché » (*Fou d'amour, Mermoz, François Villon, La Ferme du pendu*). Directeur de production : *Sans tambour ni trompette* (inach.), *Robinson Crusoë* (inach.) ; chef de production Silver-Films (*Jeux interdits, Le Carrosse d'or, etc.*). Assistant : *Le Pays d'où je viens.* Scénariste : *L'Amour descend du ciel* (56).

L. M. — 1963 : *Les Longues Années (39-45).*



TRUFFAUT François

L. M. — 1964 : *La Peau douce.*

La Peau douce, le gant de crin, et la vérité : Truffaut jette ici les masques de la bonne humeur, de la gentillesse, du private joke ; derrière, impitoyable, non un juge, mais un témoin de sang-froid, qui ne s'attendrit pas facilement, qui ne s'en laisse conter par aucun de ses trois cobayes, qui ne leur passe rien ; entre Renoir (ce que l'on savait déjà) et Hitchcock (voilà qui est plus neuf), un géomètre, face à la quadrature du triangle.

VADIM Roger

L. M. — 1963 : *Château en Suède.* — 1964 : *La Ronde.*

Va toujours diminuant : bâtisseur de châteaux en néant, le Vice lui est aussi ingrat que la Vertu.

VALERE Jean

L. M. — 1963 : *Le Gros Coup.*

VARDA Agnès

C. M. — 1963 : *Salut les Cubains.*

N'oublie pas de faire aux américains quelques clefs au bras, ni de préciser que les Cubains ne sont pas tous de saints ascètes.

VERSINI André

L. M. — 1963 : *Voir Venise... et crever.*

VILARDEBO Carlos

Né le 16 septembre 1926 à Lisbonne (Portugal). Arts appliqués. Décorateur d'ameublement. Assistant de J. Becker, P. Billon, J. Grémillon, J. Duvivier, A. Varda, etc.

C. M. — 1948 : *Un dimanche, La Vie continue.* — 1951 : *Avalanche, Arles.* — 1953 : *Capuletti et Pintos.* — 1955 : *Le Moyen Age français.* — 1956 : *Les Planteurs du Mungo, Les Gens de Matapit, Les Terres de Colombo.* — 1957 : *Pétroliers des sables.* — 1958 : *Vivre.* — 1959 : *L'Eau et la pierre.* — 1960 : *Mille villages, Soleils, La Petite Cuillère.*

L. M. — 1964 : *Les Iles enchantées.*

Les notices de ce dictionnaire ont été rédigées par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Jean Narboni.

Jean Renoir

Propos rompus

D'une libre conversation que Jean Renoir a tenue récemment, à Hollywood, avec notre collaborateur Jean-Louis Noames, nous extrayons ces divers propos, à bâtons rompus, sur ses films, ceux d'autrui, le monde dans lequel nous vivons... — et qui s'ajoutent à ceux que nous avons eu déjà le privilège de publier à plusieurs reprises (1).



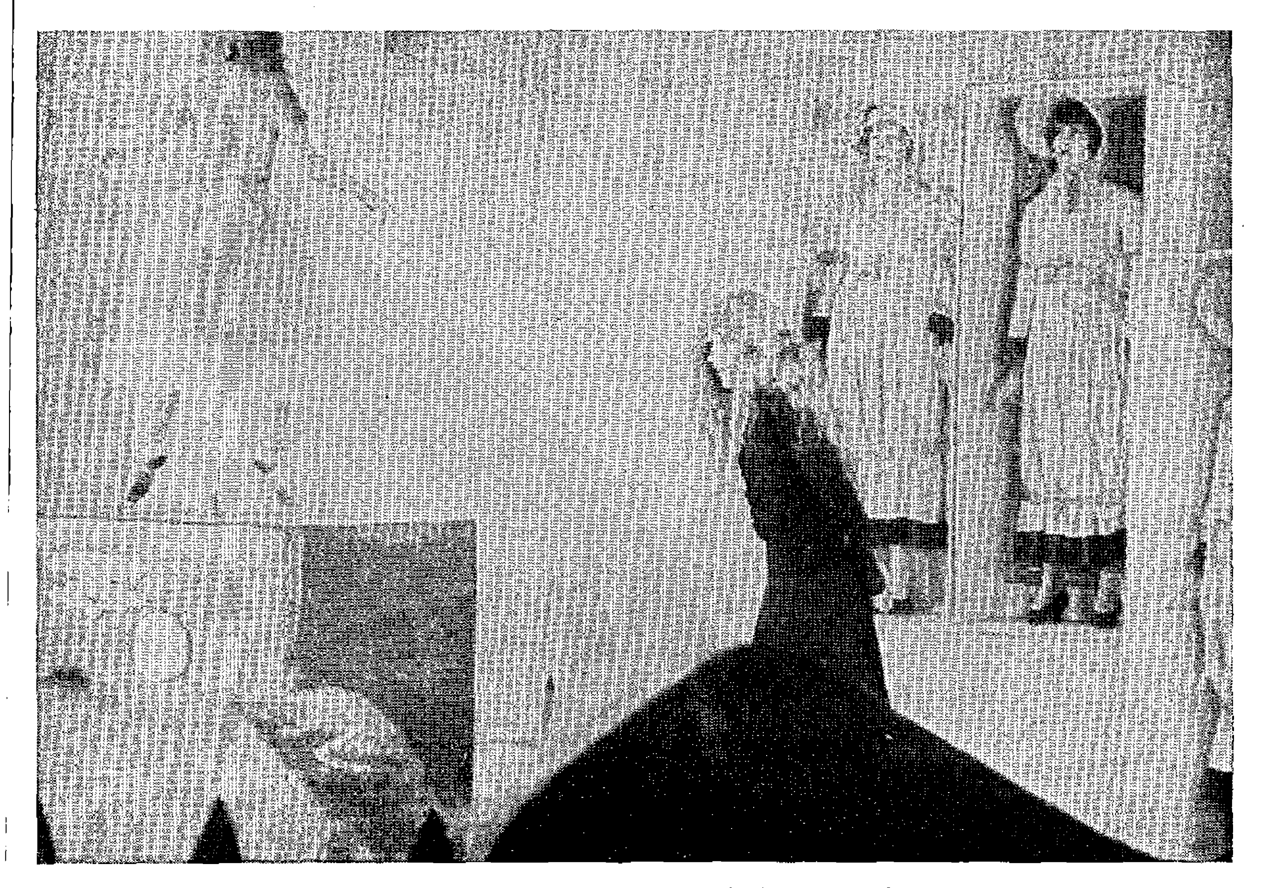
SUR *DAVID AND LISA :*

J'ai été très impressionné par *David and Lisa.* J'ai l'impression que ce film représente un tournant dans l'histoire du cinéma, non seulement dans celle du cinéma américain, mais dans l'histoire du cinéma tout court. J'ai l'impression qu'il y a là une façon d'écrire les dialogues, et de les faire dire aux acteurs, qui permet de connaître ce qui se passe à l'intérieur de ces acteurs d'une façon un petit peu plus précise. Notre métier, après tout, dans le cinématographe comme dans tous les arts, c'est d'essayer d'enlever cette espèce de « voile », de rideau qui est entre le spectateur et le sujet, l'être humain que l'on présente sur l'écran, celui-ci étant finalement l'auteur lui-même ; et je crois que, dans *David and Lisa,* par l'intermédiaire d'acteurs extrêmement émouvants et d'une très grande qualité, on arrive à un certain contact avec l'auteur — ce qui est, en somme, l'essentiel de l'art.

SUR *LA NUIT DU CARREFOUR :*

C'est un film assez différent de beaucoup d'autres films ; mais c'est d'abord qu'il y avait très peu d'argent pour faire ce film, et que les circonstances m'ont forcé à travailler dans certaines conditions. Jacques Becker était mon assistant à ce moment-là, et nous avions des quantités de camarades qui étaient des amis très proches et qui, d'ailleurs, m'ont aidé dans beaucoup d'autres films ; alors, nous sommes tous allés vivre dans une

(1) *Cahiers du Cinéma,* nos 8, 34, 35, 38, 60, 78, 100.



La Petite Marchande d'allumettes, 1928 (Catherine Hessling).

espèce de grange à ce carrefour. Ce carrefour est à 40 km de Paris ; à peine, 30, 35, sur une route du Nord ; il y avait une espèce d'auberge-ferme inoccupée, et nous sommes allés vivre là-dedans. On se faisait faire un peu de cuisine, un peu de café chaud, nous dormions sur la paille ; de temps en temps, quand on n'était pas trop fatigué, on se réveillait, on tournait quelques scènes, n'est-ce pas, il n'était pas question de lois syndicales ; nous pouvions travailler quand nous le voulions, quand l'équipe n'était pas trop fatiguée ; alors, on sortait, et on travaillait dans le brouillard, dans la pluie, et il est évident que ce qui se plaçait devant la caméra dépendait autant de l'improvisation des acteurs que de ma propre volonté ; mais enfin, nous étions tous pénétrés du sujet... Il est évident que le résultat est un film assez incohérent ; d'ailleurs, il n'a pas pu être terminé faute d'argent, mais enfin, cette incohérence, qu'on lui a tellement reprochée, vient, je crois, surtout de la méthode employée pour le tourner, c'est-à-dire cette espèce de Commedia dell' arte...

DES SUJETS :

Je suis très influencé, très absorbé par les acteurs, et j'essaie de me mettre le sujet solidement en tête avant de partir, parce que, une fois que je suis parti, je l'oublie. Je ne pense plus qu'à une chose, c'est comment exprimer la personnalité de l'acteur dans

le cadre d'un rôle déterminé ; mais ce cadre, souvent, l'acteur et moi-même, nous nous *en évadons... trop. C'est toujours* la Commedia dell' arte, n'est-ce pas, mais avec une très grande différence, c'est que la Commedia dell' arte s'adressait à un public qui n'était pas du tout le public de cinéma, le public du XXe siècle. Autre chose : les troupes changeaient de villes, ne restaient pas longtemps dans chacune d'elles ; il n'y avait pas des *millions de spectateurs voyant la même pièce, ou tout* au moins ils étaient répartis dans des endroits différents. Quoi qu'il en soit, il était possible de s'appuyer sur les mêmes situations ; c'était possible, et heureusement possible, parce que j'estime que, si l'on peut se libérer du sujet, on risque de faire quelque chose de mieux. Je pense que le sujet est *nécessaire, je crois aux grands sujets, mais je pense* aussi que c'est un boulet terrible à traîner ; je crois que le premier travail du metteur en scène est de se débarrasser du sujet. Dans la Commedia dell' arte, ils avaient un avantage énorme, c'est que les sujets, ils les avaient déjà traités cinq cents fois avant, ils les connaissaient par cœur ; les sujets ne comptant plus, l'extérieur des personnages ne comptant plus non plus, puisque le costume, les gestes et les apparences d'Arlequin restaient le costume, les gestes et les apparences d'Arlequin — l'extérieur et le sujet étant écartés, ils pouvaient se concentrer sur ce qui est l'essentiel, c'est-à-dire sur le caractère, les situations, et la façon de traiter les situations. C'est exactement ce qu'ont fait tous les grands classiques, c'est ce qu'a fait Shakespeare ; Shakespeare a très rarement inventé ses sujets ; et même « La Tempête », on prétend que ça vient de Montaigne...

SUR *UNE PARTIE DE CAMPAGNE :*

Ce film est venu de mon désir de faire quelque chose avec Sylvia Bataille ; il m'a semblé qu'un film en costumes lui conviendrait. Je commençais déjà à partager l'opinion de René Clair (c'est lui qui, le premier, a *émis cette idée) qu'il devrait y avoir une « époque* cinématographique », comme il y a eu l'époque - Commedia dell' arte, et que cette époque devrait être la deuxième moitié du XIXe siècle ; c'est une idée que j'approuve absolument : nous débarrasser du réalisme, entièrement, et faire tous nos films avec les costumes d'une époque qui serait l'époque-film ; c'est le contraire du *cinéma-vérité.* Enfin, pour en revenir à Sylvia, j'ai eu l'idée de ce conte de Maupassant parce que j'y voyais des choses à dire qui iraient bien à sa voix. Ça a été une totale improvisation ; remarquez que j'improvise souvent dans mes films, mais que j'écris toujours un scénario absolument rigoureux au départ ; je ne le suis pas, mais je l'écris, et je l'écris souvent plusieurs fois. Par exemple, pour *Le Fleuve,* qui est aussi extrêmement improvisé, nous avons écrit, avec l'aide de Rumer Godden, trois scénaris complets, très détaillés, avant de partir, puis en tournant, eh bien, nous avons tourné autre chose ; par exemple, un passage comme la petite histoire indienne que l'on raconte autour de Radha, ça m'est arrivé en me promenant au bord du Gange pendant que je tournais, n'est-ce pas ; ce n'était pas du tout dans le scénario. Pour en revenir à la *Partie de campagne,* si certains paysages et certains costumes peuvent rappeler les tableaux de mon père, c'est pour deux raisons : d'abord, parce que cela se passe à une époque et dans des lieux où mon père a beaucoup travaillé, à l'époque de sa jeunesse ; ensuite, c'est parce que je suis le fils de mon père, et qu'on est forcément influencé par ses parents ; si j'étais le fils d'un pépiniériste, il est probable que je m'y connaîtrais très bien en arbres, et que j'aurais un goût extraordinaire pour les jardins. Je suis le fils d'un peintre, je suis forcément plus ou moins influencé par les peintures qui ont entouré ma personne, ma petite personne, lorsque j'étais jeune.

SI *LA GRANDE ILLUSION* EST « LE MEILLEUR RENOIR » :

Je n'ai pas de mes films une opinion aussi définitive ; je ne pense pas qu'aucun film, n'est-ce pas, mérite d'être le plus grand, le moins grand... Et, d'un autre côté, j'ai l'impression que, volontairement quelquefois, involontairement souvent, je suis la même ligne depuis que j'ai commencé à faire des films ; au fond, j'ai tourné un film, je continue à tourner un film depuis que j'ai commencé, et c'est le même. J'y ajoute des choses, je



Swamp Water, 1941 *(L'Etang tragique* : Walter Huston, Dana Andrews, Mary Howard).

vois des choses que je n'avais pas dites avant et qu'il faut que je dise, mais, en réalité, il s'agit de la même conversation commencée avec un public, assez réduit d'ailleurs — le public qui s'intéresse à ce genre d'art cinématographique est extrêmement réduit — il s'agit d'une conversation que je continue avec ce public, et que je continuerai encore... Si elle s'améliore, je ne le sais pas ; mais je sais qu'elle se prolonge.

Voyez-vous, tout cela vient d'une idée qui est absolument néfaste, et qui est partagée par beaucoup de gens, par la majorité des gens, que ce soit le public, les critiques, les gens de cinéma, les producteurs, les metteurs en scène ; et cette idée est que, en art, c'est la perfection qui est importante. La plupart des gens, la plupart des producteurs, par exemple, lorsqu'ils commencent un film, très honnêtement, disent : « nous allons essayer de faire un bon film ». Moi, à mon avis, c'est une proposition stupide ; à mon avis, ça n'a aucun intérêt de faire un bon film. La seule chose qui soit intéressante, c'est de faire un film, ou un livre, ou un plat de cuisine, dans lequel la personnalité du cuisinier, ou de l'auteur, apparaîtra ; ce qui compte, comme je le disais, c'est la conversation ; dans ces conversations, il y a des parties faibles, il y a des parties meilleures, mais ce qui compte, c'est le contact, c'est d'établir le pont. La perfection est une blague insensée ; je peux vous en citer une preuve tout de suite : les films de Chaplin ont été considérés par tous les techniciens sévères comme tournés avec une mauvaise technique, mal éclairés, mal photographiés, les scénaris mal conçus, etc. ; à mon avis, ce sont tout

de même les chefs-d'œuvre du cinéma. Je crois que nous ne sommes pas prêts, aucun de nous, d'approcher de Chaplin, et pourtant, tous les amateurs de perfection l'ont critiqué. Je vous donnerais n'importe quelle... Ecoutez, tenez, en art : les grandes œuvres d'art ne sont pas parfaites. L'œuvre parfaite, c'est l'académisme ; l'œuvre parfaite, ce sont les tableaux du Luxembourg, ce sont les tableaux de batailles, avec des cuirassiers brandissant des sabres : ils sont parfaits, il y a toutes les ombres, les moustaches, tout, tout y est, c'est parfait. C'est parfait, et c'est insupportable. Je peux vous donner une preuve, d'ailleurs, encore meilleure, qui est la vie, n'est-ce pas ? La chose la plus importante dans la vie, c'est tout de même l'amour, et je ne pense pas qu'on soit attiré par une femme parce qu'elle est belle ; je ne le crois pas. J'ai ici un petit livre avec les photographies des femmes qui ont le plus réussi dans la galanterie au siècle dernier ; oui, ce sont des femmes pour lesquelles on a dépensé des millions, des gens se sont suicidés pour elles, des Nana, n'est-ce pas — eh bien, elles ne sont pas belles du tout ; et je suis sûr que leurs femmes de chambre, qui étaient très belles, n'auraient pas trouvé cinq francs d'un entreteneur. Non, ce qui compte, c'est le contact humain. Et c'est ça qui, d'ailleurs, est intéressant dans le cinéma-vérité : c'est une recherche de plus pour établir ce contact. La tentative d'établir un contact humain, par... que ce soit le cinéma-vérité ou l'art abstrait en peinture, c'est une tentative, à mon avis, extrêmement noble ; c'est une tentative extrêmement difficile, c'est une tentative qui risque de ne pas réussir, tout simplement parce qu'un peu d'hypocrisie est bonne en art. Un peu d'hypocrisie ou, peut-être, un peu de modestie.

SUR LEO McCAREY :

La machine industrielle qu'est Hollywood est une machine redoutable ; il y a des gens qui arrivent à être aussi forts qu'elle, et il y a des gens qui sont brisés. Eh bien, McCarey est l'un de ceux qui n'ont jamais été brisés ; McCarey a réussi, au milieu des engrenages de cette machine, à sortir des produits qui lui sont absolument personnels. Un film de McCarey est un film absolument reconnaissable, non seulement techniquement, mais dans une espèce d'esprit qu'il donne à ses personnages et à ses situations. Je crois que c'est un vrai grand metteur en scène.

SUR *SWAMP WATER* :

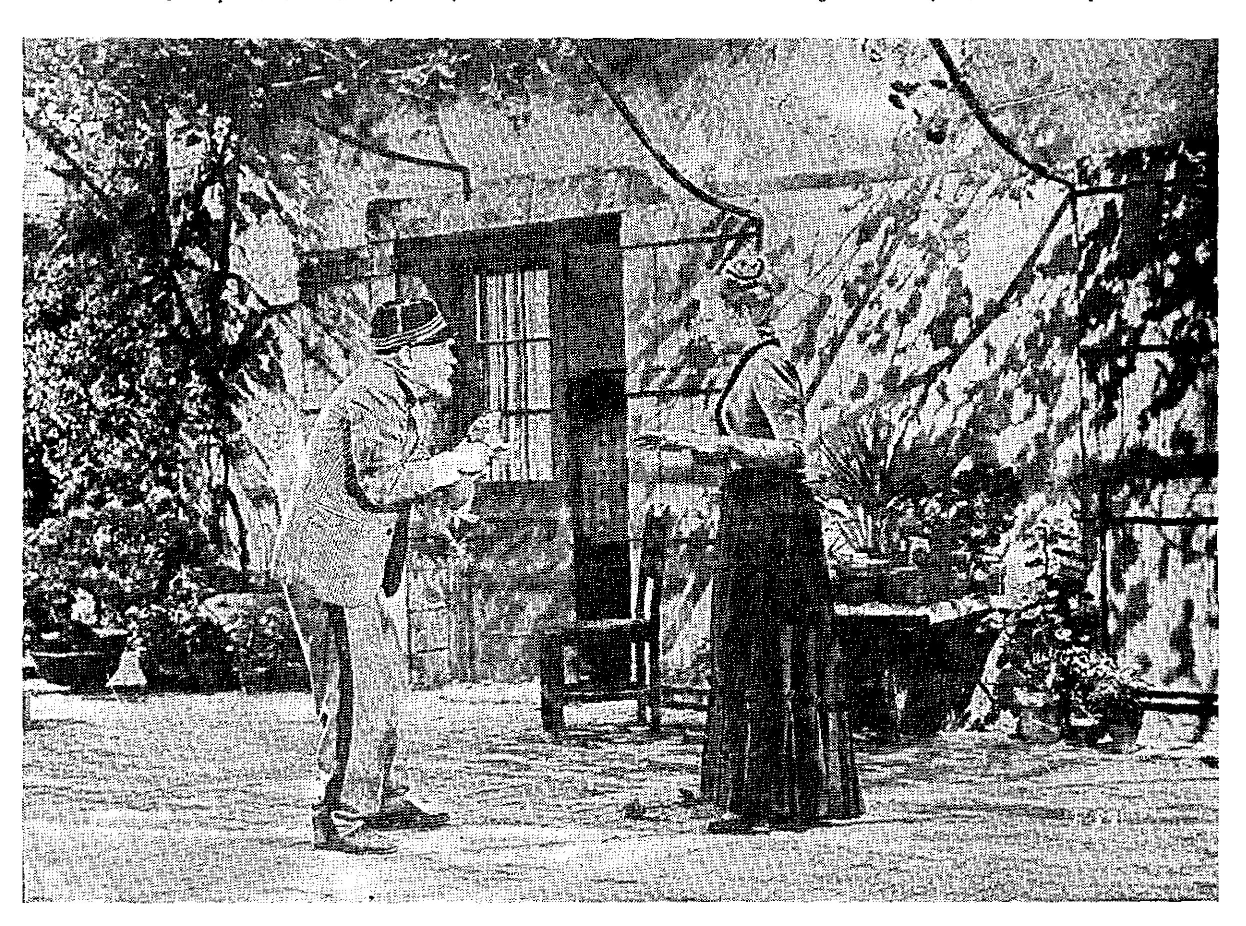
A cette époque, j'étais en train d'apprendre l'anglais ; je le comprenais, je pouvais dire quelques mots, mais je ne le parlais pas et les acteurs, très gentiment, m'ont beaucoup aidé ; dans la conversation, il m'ont aidé à trouver des expressions qui conviennent, à apporter les modifications de texte qu'il y avait à apporter, ça a été un grand travail de collaboration avec les acteurs... Tenez, une chose dont je suis très reconnaissant à Zanuck : il m'avait dit : « Jean, si vous voulez réussir en Amérique, il faut travailler avec des stars ; comme je vous aime beaucoup, choisissez, je vous donne les meilleures stars qu'il y a ici. » Je lui ai dit : non. Il m'a dit : « pourquoi ? » Je lui ai dit : « parce que, si vous me donnez des acteurs dont le succès est affirmé, c'est exactement comme des canards : vous leur jettez de l'eau dessus, ça ne les mouille jamais ; ils sont imperméables, ils sont ancrés dans leur succès. Je voudrais, au contraire, des gens qui sont encore indécis pour pouvoir travailler avec eux, pour pouvoir les orienter. C'est cela mon métier ; c'est cela qui m'intéresse. » Alors, il m'a permis de prendre des gens qui n'étaient pas connus, mais m'a donné, comme seconds rôles, des gens très connus comme Brennan et le vieux Huston.

A part cela, tourner en France ou en Amérique... écoutez : je prends la comparaison d'un écrivain ; il a l'habitude d'écrire avec un stylographe, et puis, il se trouve qu'il arrive dans un pays où il n'y a pas d'encre ; il est obligé d'écrire avec un crayon, eh bien, il écrit avec un crayon ; mettez qu'il arrive dans un pays très perfectionné où l'on n'écrit qu'avec des machines à écrire, il apprendra à écrire avec une machine. Ce qui ne modifiera pas ce qu'il écrit d'une façon essentielle ; ça en modifiera peut-être la forme, légèrement...

DES STARS :

Vous savez, le métier de vedette est plein d'avantages, mais est aussi plein de dangers, d'inconvénients, de déceptions. En réalité, je sais que si j'avais une fille ou un fils, et que lui ou elle me dise : « papa, je veux être acteur ou actrice », je lui dirais : « je t'en supplie, va vendre des chaussettes, fais n'importe quoi, mais ne fais pas ce métier là *ou*, si tu le fais, reste un acteur secondaire, ne sois pas une star. » Toutes les stars que je connais (et très sincèrement ce n'est pas du tout le fait d'être capricieux ou vaniteux, non...) sont des gens très malheureux. Voyez-vous, l'écrivain n'arrive que très difficilement à exprimer ce qu'il a en tête ; peut-être n'y arrive-t-il jamais exactement, le peintre non plus, mais on arrive assez près ; quand on écrit, il y a un moment où on se dit : tiens, j'ai fabriqué une phrase et elle correspond vraiment, vraiment à ma sensation intérieure, et peut-être à une certaine connaissance du monde... L'acteur n'arrive jamais à ça, il est toujours frustré ; il n'atteint jamais le but qu'il s'était fixé en lui-même. Et je crois que c'est un exercice extrêmement épuisant que de passer ainsi d'une personnalité à une autre.

The Diary of a Chambermaid, 1946 (*Le Journal d'une femme de chambre* : Burgess Meredith, Paulette Goddard).



SUR *THE DIARY OF A CHAMBERMAID :*

A l'origine et, je crois, également dans sa réalisation, le film est une espèce de course vaine, de la part de gens représentant une société déjà morte ; c'est une course de fantômes. Ces gens représentent une bourgeoisie qui n'existe plus, car la bourgeoisie qui les a remplacés est une bourgeoisie d'affaires, une bourgeoisie active, une bourgeoisie qui gagne de l'argent, une bourgeoisie qui fait des guerres, une bourgeoisie qui commandite des films, une bourgeoisie qui en fait, une bourgeoisie qui fait la noce, et qui la fait ouvertement. La bourgeoisie du *Journal d'une femme de chambre* est la bourgeoisie du XIXe siècle, qui était en train de s'effriter devant son inutilité et devant son désir absolu de ne rien faire : je prends certains de ses représentants, et je les fais courir les uns après les autres dans une espèce de poursuite, une poursuite vaine qui n'a aucun but. En réalité, *Le Journal d'une femme de chambre,* sous une autre forme, et quelques années plus tard, c'est le même sujet que *La Règle du jeu.*

DES COMEDIENNES :

Evidemment, ma Camilla, ou mon Eléna, sont des personnages mystérieux, mais comme toutes les femmes qui sont courtisées, qui opposent une espèce de défense, et qui sont d'autant plus mystérieuses qu'elles sont plus franches en paroles. La franchise des paroles n'exprime, d'une façon ouverte, que le sentiment du moment ; derrière ce sentiment du moment, il demeure un sentiment latent qui, lui, est un mystère. Il y a un très grand danger dans l'interprétation, dans le métier d'acteur ou d'actrice, c'est le plaisir d'interpréter le moment ; il faut beaucoup se méfier de cela. Il faut interpréter le moment, mais il ne faut l'interpréter qu'après avoir interprété le personnage dans son ensemble ; il faut commencer par le personnage. Si l'on interprète le moment, on en arrivera, par exemple, à la conclusion que cette fille qui représente le rôle d'une mère ayant perdu son enfant doit pleurer ; c'est peut-être une erreur sans nom. Si l'on interprète le personnage, il se trouvera peut-être que la réaction à ce moment-là sera un rire, et ce sera le rire qui sera vrai. En réalité, il faut faire ce que faisait Stanislawsky, il faut que les acteurs vivent... C'est la raison pour laquelle les films tournés en extérieurs sont en général meilleurs ; c'est parce que les acteurs sont sortis de leur épouse, de leurs enfants, de l'aîné qui a été recalé au lycée, de la « swimming pool », des ennuis domestiques ; bref, on est dans un hôtel, on est coupé de la vie, on est uniquement avec d'autres acteurs, on est autour d'un film ; alors, on a plus de facilités à être les personnages que l'on est supposé représenter, et on peut se permettre de ces audaces de rire dans des moments tragiques et de pleurer dans des moments comiques.

Lorsque je tourne une scène, j'essaie toujours de me dégager du moment. Beaucoup de metteurs en scène croient au moment, ils ont peut-être raison ; moi, je ne suis pas d'accord avec eux. Je sais que, en général, la mise en scène, cela consiste à dire : « ah, voilà que votre enfant est mort, vous êtes déchirée de douleur, pleurez ! » C'est peut-être la vérité, ce n'est pas ma vérité. Or, je suis persuadé qu'il y a mille vérités, qu'il y a des milliards de vérités, autant que d'habitants sur la terre. La mienne est de croire à l'individu en général, et non pas au moment.

SUR *LE CAPORAL EPINGLE :*

Mon film le plus triste, c'est *Le Caporal épinglé ;* malgré mon désir de faire rigoler les gens, je crois que ce film est assez sinistre, n'est-ce pas ?... Dans une histoire aussi informe que, j'allais dire l'invasion de la France en 40, mais je pourrais dire l'histoire du monde depuis 39, — dans cette espèce de boule de chewing-gum informe, j'ai l'impression que des valeurs purement humaines comme, disons, simplement le plaisir d'être avec un copain, se dégagent énormément. Au fond, c'est peut-être cela que recherchent tellement d'auteurs maintenant, c'est l'explication, la mise en ordre de ce chaos...



Le Caporal épinglé, 1962.

Par ailleurs, je pensais que, si *Le Caporal* était interprété par une troupe plus jeune, ça vaudrait mieux; j'ai eu peur d'une certaine lourdeur si nous donnions ça à des comédiens ancrés depuis trop longtemps dans leurs routines. J'ai donc commencé à écrire le scénario avec Spaak, et puis il avait à ce moment-là des préoccupations personnelles, il ne pouvait pas rester à Paris, et le sujet ne commençait qu'à émerger extrêmement vaguement.. Alors, j'y ai travaillé tout seul. Et puis, au bout de quelques jours, j'ai pensé qu'un danger me guettait, c'était celui de l'inexactitude; il fallait que je me permette des scènes extrêmement poussées, mais qu'elles soient basées sur une vérité matérielle certaine. Alors, j'ai demandé à Guy Lefranc de venir m'aider, de m'aider au scénario et d'être avec moi pendant que je tournerais le film; il m'a apporté sa collaboration et il m'a dégagé de toutes les besognes extrêmement fatigantes et minutieuses qui avaient trait à l'expression de l'exactitude. Lui-même ayant été prisonnier, connaissait le sujet à fond, et il a pu prendre en mains tout ce qui concernait la vérité extérieure; d'être libéré de cette préoccupation énorme, m'a permis quelques petits essais dans un sens plus poétique. Ayant un collaborateur qui s'occupait de la réalité, cela me permettait d'en sortir de mon côté, d'essayer quelque chose d'un peu plus dégagé de ce réalisme extérieur, c'est-à-dire de plus fantastique. Il se trouve que, dans *Le Caporal*, le côté pas vrai

d'un *camp de prisonniers*, c'est tout ce qu'il y a de vrai... mais pourtant, c'est une création de l'esprit humain : ce sont des personnages absolument fous qui disent : « tiens, on va mettre des baraques ici. » Pourquoi ici ?... et pourquoi des fils de fer ?... ça n'a aucun rapport avec la vie, c'est uniquement une *invention de la folie des hommes*. Et, déjà, ce cadre prête, et pousse, au fantastique... Maintenant, si le goût du fantastique, cela veut dire : *« est-ce que vous croyez aux fantômes ? »*, — je crois définitivement, sinon aux fantômes, tout au moins aux esprits.

DE L'AUTEUR :

Le problème de l'auteur au cinéma, est un faux problème ; je crois, en effet, que dans beaucoup de cas, l'auteur du sujet devrait être le metteur en scène du film ; de même, il y a beaucoup de cas dans lesquels, à mon avis, le metteur en scène a *tous les* talents nécessaires pour écrire un scénario et, s'il le faisait, sa communication avec le public serait plus *étroite, beaucoup mieux* assurée... D'ailleurs, le problème de l'auteur, ce n'est pas un problème, c'est un fait. Le monde évolue, et ce que nous appelons prétentieusement l'art évolue aussi ; il est évident que, moi aussi, j'aimerais bien vivre à une époque où l'auteur ne compte pas. Le très grand art, c'est *l'art primitif ; c'est* l'art de la statuaire grecque, des centaines d'années avant Jésus-Christ, lorsque chaque statue *était anonyme ;* c'est l'art des cathédrales : on ne sait pas qui a sculpté ce Saint-Pierre ou cet Ange Gabriel ; on ne le sait pas, c'est un Ange Gabriel parmi mille Anges Gabriel ; néanmoins, la personnalité de l'auteur éclate. On sent la main de l'auteur à chaque coup de ciseau ; on sent la main de l'auteur, et on ne *connaît pas son nom*. Il y a un auteur, et il n'y en a pas. Il est évident que cette forme d'art primitif me plaît immen*sément ; seulement*, l'existence d'un tel art demande des conditions que nous ne pouvons pas remplir maintenant. Cela demande d'abord que la religion et la vie soient intimement mêlées ; tous les peuples primitifs vivent religieusement : le fait de manger est un rite ; le fait de faire l'amour est un rite ; le fait *d'aller chasser est un rite ; et* toute cette liaison de la religion et de la vie donne à l'expression de la vie, qui est l'art, un sens religieux qui peut être absolument grandiose. De là notre passion pour les sculptures noires, les sculptures de la Nouvelle-Guinée, pour l'art égyptien primitif, de là notre passion pour tout art primitif.

Lorsqu'on en arrive à l'auteur, on est obligé d'être beaucoup plus exigeant ; on *demande à cet auteur* de rassembler en lui tous les éléments qui étaient rassemblés dans toute une tribu, ou dans toute une nation. Alors... il y a très peu de bons auteurs. Et si l'on se place au point de vue pratique : comment peut-on avoir beaucoup de bons films ? — les adversaires de l'idée d'auteur au *cinéma ont parfaitement* raison : pour avoir beaucoup de bons films, et pour donner à chaque cinéma du monde un film par *semaine*, il est évident que trouver autant de gens qui soient à la fois auteur et metteur en scène, c'est à peu près impossible. Moi, je me place à un autre point de vue ; je me place au point de vue absolu. Les milliers de films qui sortent dans les cinémas toutes les semaines ne m'intéressent pas, pas *du tout. Ce qui m'intéresse*, c'est, de temps en temps, un *Citizen Kane*, une *Ruée vers l'or*, ou un *David and Lisa ;* alors là, je sais que l'auteur est nécessaire. Je sais que les chefs-d'œuvre de Chaplin ne sont possibles que parce qu'il les a conçus, il les a écrits, il les a joués, il les a filmés, il les a montés, il en a fait la musique, il a tout fait ; et, devant moi, j'ai l'expression d'un homme. Il se trouve que c'est ça, l'expression *de l'auteur au* XXe *siècle ; c'est* comme ça. Si nous lisons, par exemple, « Bonjour tristesse » de Mlle Sagan, c'est peut-être parce que Mlle Sagan a du talent, mais ça n'est pas la raison de son succès. La raison de son succès, c'est qu'elle est là, absolument présente dans ses pages ; nous pouvons la toucher, *nous pouvons* lui parler, et elle nous parle. Et c'est tout ; le reste ne compte pas ; son livre pourrait être *mauvais qu'il serait aussi* bon... C'est peut-être la réaction contre la foule ; nous vivons à une époque où nous somme dix mille automobiles sur une route, il y a une petite lanterne rouge qui s'allume, et on s'arrête, les dix mille. Quelle est la réaction ? c'est une tendance effrénée, exagérée vers l'individu ; en art, une tendance *exagérée, effrénée vers* l'auteur. Je n'approuve ni ne désapprouve, je constate, c'est tout.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Louis Noames.)



Axel Madsen

Rencontre avec Rod Serling

Le nom de Rod Serling est lié à « Twilight Zone », série qu'il créa il y a cinq ans pour la TV, et qui tient quinze millions de personnes en haleine à travers les Etats-Unis et dix-neuf autres pays. Mais les activités de ce petit homme basané de 39 ans ne se limitent pas là : au cinéma, Serling — le scénariste le plus décoré et le plus prolifique d'Hollywood — a écrit le script, entre autres, de *Requiem For a Heavyweight*, *The Comedian*, *Seven Days in May* et du prochain film de Blake Edwards, *Planet of the Apes* (d'après le roman de Pierre Boulle). En littérature, il forme, avec Isaac Asimov et Bradbury, la sainte trinité de la science-fiction californienne.

(Cet entretien a eu lieu dans son studio de travail, au fond de son jardin, à Pacific Palissades.)

— *Vous avez la réputation d'être l'écrivain-scénariste le plus prolifique...*

— J'écris beaucoup, c'est une manie. Je ne suis pas le seul à écrire autant, et le volume n'est évidemment pas un critère valable. J'écris tous les matins, sept jours par semaine. Comme je suis de nouveau embarqué dans mon truc de TV, je vais sur le plateau l'après-midi. Mais, pour *Seven Days in May*, ce fut délicieux : j'avais six mois pour l'écrire, le temps de connaître le sujet à fond. Aussi, je n'envoyais pas de brouillons, mais des pages soignées, travaillées et retravaillées. Qui disait, c'était Shaw je crois, que rien n'est écrit : tout est re-écrit ? Quand on parle du premier brouillon d'un script, ce n'est pas un euphémisme...

— *Pourquoi avez-vous éliminé le personnage de la femme du colonel Casey, dans* Seven Days in May ?

— Parce que c'était un personnage idiot. Vous n'auriez eu qu'une collection de scènes où June Allyson dit : « Qu'est-ce qu'il y a, mon chéri ? ». Et le mari de répondre : « Vois-tu, mon coco, l'extrême droite est en train de comploter contre le gouvernement. » La femme est toujours à éviter dans ces cas-là, car elle ne peut être qu'un écouteur, un miroir sonore à qui le mari explique la trame de l'intrigue.

Pour *Seven Days in May*, le Pentagone a refusé toute coopération ; il ne faut pas s'en étonner, puisque le film traite un sujet antimilitariste... Comment ont-ils pu filmer la séquence sur le destroyer de la septième flotte, je ne le sais pas encore. C'est-à-dire, je le sais, si je veux être honnête : ils ont tourné ça sous des faux prétextes. Personne à l'Amirauté ne savait ce qu'ils tournaient.

— *Et la Maison Blanche ?*

— Là, il y a eu une coopération soutenue, mais discrète. Si c'est Fredric March qui joue le Président, c'est parce que la Maison Blanche avait suggéré un Président assez âgé, pour qu'il n'y ait pas trop de rapports avec John F. Kennedy.

— *Et la censure ?*

— Il n'y a évidemment pas de censure officielle, mais une pression très prononcée, qui peut intimider même les plus forts, exercée par l'American Legion, la John Birch Society, et autres groupements d'extrême droite. Mais ces gens-là sont remarquablement simples, en ce sens qu'ils ont en aversion toute personne d'une opinion divergente de la leur. A part ce jugement sommaire qui n'en est pas un, ils sont complètement idiots, cherchant des puces à *Spartacus*, parce que Howard Fast avait collaboré au scénario.

— *La censure joue-t-elle un rôle au niveau du scénario ? C'est vous, n'est-ce pas, qui marchandiez deux « damned » pour un « hell » dans un script de TV il y a deux ans ?*

— Oui. A la TV, vous avez également le « sceau » (1). Mais, à l'intérieur de ces limites, vous pouvez dire à peu près tout ce que vous voulez.

— *Avec cinq « Emmy Awards », un « Peabody », et combien d'autres, vous êtes le scénariste le plus décoré d'Hollywood...*

— Ça ne veut rien dire. Tout le monde à Hollywood a le dos courbé ; ce n'est pas de l'arthrite, mais parce qu'on se tape le dos continuellement. Le cinéma est un métier si peu sûr que, par nécessité, on donne des prix en gros. Ça atteint des proportions telles que les prix américains, les Oscars, et même les prix européens, Berlin, Venise, ont perdu toute valeur. Nous sommes plusieurs aujourd'hui à avoir horreur des Oscars : un type comme Cassavetes, par exemple. J'étais émerveillé par *Shadows*, quoique *Too Late Blues*...

— Too Late Blues *fut mutilé par la Paramount.*

— Je veux bien le croire. Mais vous faites une erreur monumentale, si vous travaillez avec un « major » sans nuque solide. Dans le cas de *Seven Days*, quand vous travaillez avec un gars comme Douglas, personne ne cherche à modifier la conception du film. Je ne porte pas de jugement sur Kirk Douglas, je m'y refuse, mais quand il est dans le coup, il défend et protège le travail. De même avec Frankenheimer : que vous l'aimiez ou non n'est pas la question ; c'est un metteur en scène qui a du poids. Quand je travaillais à la MGM (et j'y faisais collection de scénarios affreux), il y avait un film que j'écrivais, le meilleur que j'aie jamais écrit, je crois : « The Company of Cowards » ; quand je l'ai eu fini, les gens du studio ont commencé à récrire le scénario, m'obligeant à faire de même, jusqu'au moment où je me suis rendu compte que ce qu'ils voulaient c'était une comédie. J'avais écrit un drame très dur et ils s'acharnaient à me dire : « Mettez-y davantage d'humour » ; à la fin, je suis parti. Le film va sortir prochainement, c'est affreux.

— *Pensez-vous que le scénariste soit sous-estimé en Amérique ?*

— Dans le cinéma américain, définitivement. Le cinéma est l'œuvre du metteur en scène, mais j'estime qu'on ne pense pas assez à la part du scénariste. La plupart du temps, les moments visuellement les plus intéressants sont nés dans l'imagination du scénariste.

— *Quels sont, selon vous, les meilleurs scénaristes américains ?*

— Il y en a trois : Dan Taradash, Ernest Lehmann et Richard Brooks.

— *Et William Inge ?*

— C'est beaucoup plus un écrivain de théâtre que de cinéma ; ce n'est pas un écrivain qui pense visuellement, en tout cas, pas encore. William Gibson sera probablement un grand scénariste un jour, mais *The Miracle Worker* est réellement l'œuvre d'Arthur Penn ; Penn est un très bon cinéaste. Je pense que le meilleur scénariste est Ernest Lehmann.

— *Que pensez-vous d'Hollywood aujourd'hui ?*

— D'abord, Hollywood est une appellation géographique et rien d'autre. Le Hollywood qui m'intimidait à mes débuts, celui de Clifford Odets, n'existe plus, et je me demande même s'il a jamais existé. Hollywood a aujourd'hui sa part de faux jetons, de cinglés et de névrosés, ni meilleurs ni pires que dans le monde du théâtre et de la télévision à New York, mais je connais ici des cinéastes, des acteurs, des scénaristes et même des producteurs intelligents, que je suis fier d'avoir pour amis. Et puis, on choisit ses amis, ici comme ailleurs.

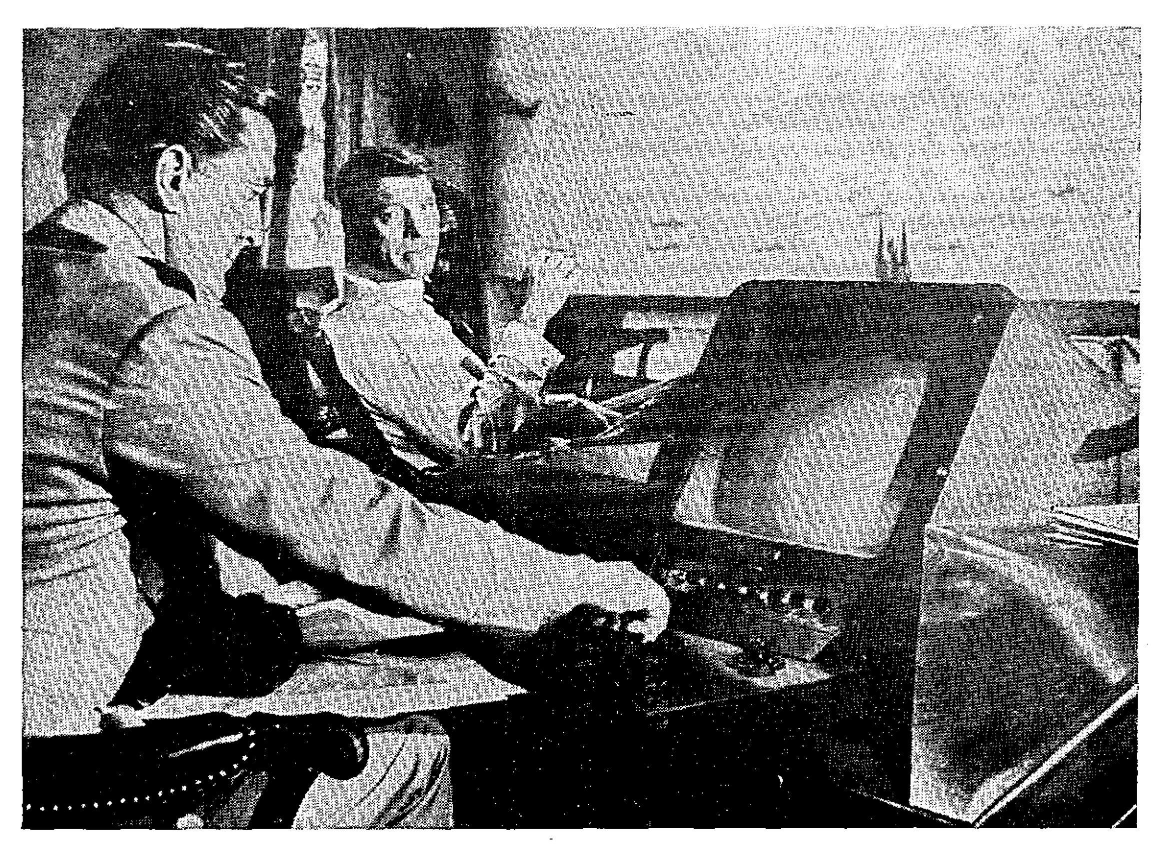
— *Pourtant, chaque été, vous vous évadez pendant trois mois.*

— Oui, j'ai une petite propriété donnant sur le Saint-Laurent, avec les USA sur une rive et le Canada en face, et aussi un bateau. Cet été, je vais travailler sur un script personnel, intitulé « The Madness ». C'est de la science-fiction très sérieuse.

— *Vous avez dit, avec Frederick Pohl et Bradbury, que l'homme évolue moralement de telle façon qu'un jour la distinction entre le bien et le mal ne sera plus qu'une question de plaisir ou de douleur.*

---

(1) L'auto-censure des trois chaînes de TV (CBS, NBC et ABC) est assez sévère du fait que la télévision pénètre dans tous les foyers. Le Code Hays est appliqué rigoureusement, et même renforcé (suicide et déviations sexuelles, notamment). La télévision américaine est régie par l'Etat, et la FCC reste l'arbitre suprême de ce qui passe sur les ondes.



John Frankenheimer : *Seven Days in May* ; screenplay : Rod Serling (Kirk Douglas, Burt Lancaster).

— Je n'ai jamais dit ça, mais j'avoue être très pessimiste sur l'avenir de l'homme. A la vitesse où nous allons, nous ne pouvons aboutir qu'à une auto-destruction pure et simple. Dans le « Bulletin of Atomic Scientists », un journal très sérieux, les savants ont calculé que les chances de survie totale de la terre sont actuellement de deux cents contre une. Mais dans vingt ans, elles ne seront plus que de dix contre une. Je pense que personne, et encore moins un écrivain, ne peut ignorer cela. Personnellement, je n'affirme pas que la catastrophe va survenir, mais qu'elle le pourrait. Tout écrivain doit révéler la vérité telle qu'il la conçoit.

— *Ne pensez-vous pas que le bon sens des hommes sauvera finalement le monde ?*

— Non, parce que, précisément, c'est le manque de bon sens qui nous a conduits où nous sommes. La morale, les faits le prouvent, a toujours été en retard sur les découvertes scientifiques. L'Histoire l'a montré tout du long, de la découverte de la poudre à la fission nucléaire.

Pour en revenir au « Madness », que j'ai déjà commencé, la morale que j'y développe est la suivante : même si le monde est à deux doigts de la destruction, même si la coopération est indispensable, personne ne la tente vraiment. Nous n'osons rien céder aux Russes, et eux non plus. Quelqu'un fait alors exploser une « neurobombe », c'est-à-dire une bombe dont les retombées rendent fou avant de tuer. La nation qui a utilisé cette bombe ne peut plus la contrôler, et c'est la fin du monde. Dans la scène finale, on verra le bâtiment de l'O.N.U. totalement détruit et, dans les ruines du Conseil de Sécurité, douze personnes échappées d'un asile d'aliénés, guidées par un patriarche amnésique. Le vieillard monte à la tribune et organise un congrès. Les fous se mettent à régner et, bien que fous, ils ignorent l'égoïsme, la haine et la guerre : c'est peut-être ce qu'il nous faut. J'espère, malgré tout, que nous devons croire en la raison humaine : l'homme, s'il se rend compte qu'il a ouvert la boîte de Pandore, peut encore se sauver.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

SUEDE-FRANCE : 2-0.

Première mi-temps : pour inaugurer sa rétrospective « Chefs-d'œuvre du cinéma suédois », la Cinémathèque française projette *Nattvardsgästerna* (*Les Communiants*) d'Ingmar Bergman, sur lequel nous reviendrons dans notre prochain numéro (contentons-nous d'indiquer, pour aujourd'hui, que bien des malentendus sur *Le Silence* auraient été sans doute évités si les distributeurs français avaient eu l'élémentaire « courage » de projeter cette seconde partie de la trilogie avant la troisième ; mais c'était, justement, le malentendu que l'on recherchait).

Avant la projection, bref, et passionnant, exposé du délégué, dont je m'excuse d'avoir oublié le nom, suédois : « historique et présent » ; insistons sur celui-ci. Donc, il y a quelques semaines, le gouvernement suédois a décidé de *supprimer* tous impôts précédemment perçus sur les recettes cinématographiques ; en lieu et place, est instituée une taxe de 10 %, dont le produit est *totalement* destiné à l'Institut du Cinéma, nouvellement fondé : celui-ci, en plus d'être un super-Centre du Cinéma réglementant la profession, sera Ecole, Bibliothèque, Cinémathèque, etc. ; des 10 % reçus, un tiers finance les diverses activités culturelles de l'Institut, les deux autres tiers retournent à l'industrie, *la moitié* de ceux-ci (c'est-à-dire, par conséquent, un tiers des recettes totales de la taxe) étant consacrée aux diverses « primes à la qualité », tant sur films terminés que sur projets ; d'ores et déjà, carte blanche est ainsi pratiquement donnée à la *trinité* N.V. nationale (Sjöman-Donner-Widerberg) et aux amis et connaissances de ceux-ci ; sans parler de leur aîné Bergman, dont le prestige a sans doute joué considérablement. — Sans commentaires, n'est-ce pas ?

Deuxième mi-temps : de la presse « parisienne » du *Silence*, cet extrait (« Le Figaro Littéraire », 26-3-64 : François Mauriac, Bloc-Notes) : « *Ce n'est pas que je l'aie vu ni que j'aie l'intention de le voir. Ce qu'en dit la critique... m'en détournerait plutôt.* » (1) « *...Je ne m'inquiète donc pas du film lui-même, mais d'abord de l'intervention du ministre qui, au prix de quelques coupures, aura permis aux Français de goûter de cette drogue. Qu'Alain Peyrefitte se rassure : je ne formule à son endroit aucun reproche... Je demeure frappé, quand j'observe la société française actuelle, d'une disproportion, d'un déséquilibre entre la volonté de grandeur qui se manifeste et qui chaque jour s'accomplit plus efficacement dans notre politique étrangère, et l'indifférence à ce que Barrès appelait « l'éducation de l'âme ». Traduisons cela, en termes plus administratifs : l'éducation de l'esprit public... Cette France dont de Gaulle dresse en ce moment, au-dessus du tiers monde, l'image radieuse, en quoi ressemble-t-elle à ces files de garçons et de filles aux yeux « faits » qui attendent leur tour pour voir ce film à « faire rougir un Suédois »... Mais enfin, la règle des mœurs, cela existe, et cela intéresse au premier chef la politique humaine. La règle des mœurs, ni la Russie soviétique ni la Chine de Mao ne l'ont jugée futile... La disproportion que certains dénoncent entre les ressources réelles de la France et l'aide qu'elle prodigue aux nations sous-développées, je serais tenté de la dénoncer sur un tout autre plan : ce qu'on voit de la France, c'est aussi ce que Brigitte Bardot en montre. Et ce que Brigitte Bardot en montre, je n'en dirai certes pas de mal. Mais cette vision m'oblige à m'interroger sur l'érotisme public, tel qu'il existe aujourd'hui, l'érotisme officiellement supervisé, contrôlé et distribué par le ministère de l'Information... Dirai-je toute ma pensée ? J'ai peine à croire à la grandeur d'un peuple... où l'enfance ni l'adolescence ne seraient pas efficacement protégées contre ceux qui fondent leur fortune sur l'excitation sexuelle contrôlée par l'Etat... Il serait temps, et grand temps, de réagir pour que le visage de la France, au-dedans, ressemble au visage de la France que de Gaulle propose au monde. Il existe à la police une brigade des stupéfiants. Ne pourrait-on créer à la censure une brigade spécialisée qui s'y connaisse elle aussi en poisons ?* » (J'ai cité longuement, qu'on m'en excuse ; mais chacun sait que la grande prose classique française se mutile malaisément.)

Ici encore, on serait tenté de conclure : sans commentaires ; bornons-nous à quelques remarques de détail, sans préjuger du « fond », assez limpide semble-t-il. (De même serait-on tenté de s'en débarrasser en haussant les épaules : gâtisme de vieillard. Mais ne sommes-nous pas, pour quelque temps encore, sous le règne des vieillards ?) Deux points donc, seulement (passons aussi sur l'allusion polissonne à Bardot : il faut bien sacrifier à la saine paillardise nationale) : il est étrange, d'abord, de rechercher la « grandeur de la France » dans un film suédois ; mais sans doute cette petite Suède fait-elle automatiquement partie de ces nations sous-développées qui attendent tout de notre magnanimité, et aussi des leçons de conduite ; et puis, la célèbre « *interdiction* aux moins de dix-huit ans » ne suffirait-elle plus à assurer la « protection » de l'enfance et de l'adolescence ? Mais plutôt, quand

(1) Notons que, dans le même numéro du « Figaro Littéraire », le critique cinématographique de cet hebdomadaire indique en marge de sa chronique : « *Le Silence* : à voir surtout et avant tout ».



Contre la politique de grandeur : *Le Silence*, d'Ingmar Bergman.

cesse, pour F.M., l' « adolescence » ? Et tous les citoyens français ne sont-ils pas d'éternels grands-enfants dont il faut, en permanence, assurer la « protection », au risque de les voir commettre quelque sottise, brûler, qui sait, quelque bastille, ou, simplement, changer de guide au prochain relais ? — J. R.

TROIS TOURNEUR

Cinéaste maudit, Jacques Tourneur l'est à plusieurs titres : d'abord parce que, systématiquement, il refuse d'offrir au spectateur le moindre point d'appui par où saisir ses films, ou plutôt qu'il ne livre de sa pensée que des éléments apparemment incohérents, souvent inattendus. L'explication est simple : sa manière de raconter consiste à donner de la vie une image *raccourcie*, obtenue en décomposant les éléments les plus variés de l'existence, puis en les recomposant de manière à accélérer certains mouvements, à éviter les approches superflues. Il suffit de comparer la structure de ses scènes avec celles d'un Hitchcock : dans *The Birds*, deux images de mort brutale sont proposées au spectateur avec la précaution la plus parfaite, le vieil homme aux yeux crevés, dont peu à peu on se rapproche, la voiture qui explose, *après* que l'on ait suivi la cause de cette explosion. Chez Tourneur, au contraire, la mort est une chose brève, irrémédiable, sans cause apparente. Le petit garçon frappé à mort à sa fenêtre, dans *Wichita*, de la manière la plus inattendue qui se puisse concevoir, est exemplaire de cette esthétique : alors qu'Hitchcock organise (met en scène) jusqu'aux réactions de ses spectateurs, Tourneur donne de son œuvre, en même temps, la vision la plus brute et la plus élaborée qui soit, une vision hallucinée, parce que traquée, refusée, déguisée.

Ne montrer que des mouvements inutiles, ou avortés sitôt que commencés, simuler la rigueur quand tragique est le désordre, semble participer d'une impuissance à saisir la vie, ou plutôt d'une volonté à précipiter la mort. *Appointment in Honduras*, c'est tout cela et plus, car le film commence sans que le cœur y soit, ou plutôt avec le cœur *ôté* : vie figée qui surprend par la façon dont elle est distillée, cruauté inutile (crocodiles et serpents redoutables quand ils s'élancent, inoffensifs en fin de compte), toute décorative, pourrait-on penser. Mais il y a là un parti pris constant chez Tourneur : ne jamais montrer une chose dramatique quand l'exigerait le *ressort ;* mais la montrer quand le spectateur ne l'attend pas ou ne l'attend plus, dire la vérité quand elle

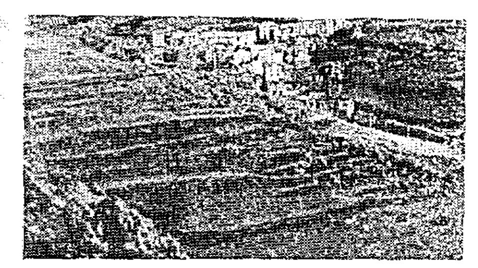
a disparu, c'est précéder l'inévitable afin de l'écarter (en vain), ou alors le montrer comme si l'on n'y croyait pas. C'est un cinéma de *l'empreinte*, que celui où n'est jamais situé au moment juste le processus guetté. Décalages entre apparence et réalité, comédie et drame, vie et mort qui sont preuves, non pas d'une impuissance à montrer un *tout*, mais d'un désir de ne montrer *rien*. Si quand même : montrer ce qui n'est plus ou ne sera jamais, cerner l'irréel sans raison aucune, explorer le vide et n'en tirer que le vide. Ce *cinéma* est un cinéma *nouveau*, en ce qu'il ne sert nullement à son auteur (toujours aussi désespéré qu'auparavant). Ne cultivant rien, il ne peut rien *récolter*. *Mais il nous fait découvrir* un poids autre : celui d'une conscience qu'opprime un désespoir, celui d'un ressort détendu à jamais.

Voilà en quoi le cinéma de Jacques Tourneur est l'un des plus abstraits qui se puisse imaginer : s'il lui manque ce ressort qui *animerait* les images figées (même dans le mouvement) de ses films, c'est au spectateur qu'il revient d'animer d'un mouvement nouveau cette œuvre d'où la vie a été ôtée ; subsistent seuls des élans brisés vers une œuvre jamais réalisée, et qui aurait été autre. A partir de ces élans, on se doit de *poursuivre* l'œuvre, de l'acheminer (par notre sensibilité propre) vers ce but qu'elle n'atteindra jamais. Les fins d'*Anne of the Indies*, d'*Appointment in Honduras* ne sont pas réalistes ; elles sont même *impossibles*. *A nous de compléter* le film, de l'amener vers l'aboutissement qu'il *eût pu* avoir. Car si le cinéma de Tourneur est initialement pensé et ressenti, il est ensuite *détruit et recomposé : il s'agit de revenir* à la pensée, à l'idée *initiale* de l'auteur, qu'il a lui-même essayé de soustraire à notre regard. On ne s'étonnera pas alors de ce que, *fréquemment*, les personnages de premier plan soient animés de mouvements dont on se plait à souligner la préciosité ; il arrive aussi souvent qu'une couleur prenne une importance capitale dans une scène, aux dépens des actes importants : ici il faut souligner le rôle dynamique de ces couleurs (un exemple frappant en est la robe jaune d'Ann Sheridan dans *Appointment*, qui *efface* tout ce qui est autour), sur lesquelles repose tout le rythme du film. Elles sont à la fois symboles (le sang rouge sur les lèvres de Jourdan) et structures. L'anodin devient capital et (comme l'artiste) on vacille devant ces choses évanouies : s'anime le néant, disparaît l'existence. Ce silence véritable est l'expression d'un vide autrement plus désespéré que celui d'un Daves, par exemple, ne sachant comment remplir l'écran toujours pour lui trop immense.

Jacques Tourneur : *Anne of the Indies*, 1951 (*La Flibustière des Antilles* : Jean Peters, Louis Jourdan).







Luc Moullet : *Terres noires* (de droite à gauche : Mantet, Pyrénées ; Madame Roux, de Mariaud, Alpes ; le beau buffet de Madame Roux).

Les limites et l'ambition de Tourneur sont ailleurs : voir (et faire voir) ce qui n'est pas, ce qu'on n'est pas, en inversant pour cela indispensable et dispensable, en modifiant le cours des choses, en voulant changer la vie. L'image qu'il nous en propose est donc inversée, les éléments rassemblés dans des proportions différentes, l'équilibre naturel bouleversé. Ainsi, dans *Anne of the Indies*, impossibles seront les rapports entre une femme qui se refuse telle et un homme qui maquille sa virilité. Comment ne pas penser à Nicholas Ray, à Jerry Lewis tous deux obsédés par ces inverses, ces images démenties sitôt que formulées...

Pourquoi les films de Jacques Tourneur sont-ils si éloignés du spectateur tout à coup ? Car ce qu'il cherche, c'est ne dire rien de ce qui *est*, et cela, c'est un peu dire tout ce qui n'est pas, dire l'absence. Le sens a disparu. Si, néanmoins, le signe demeure, c'est que ces films proposent un univers uniquement animé par des signes de non-sens. On comprend la difficulté qu'il y a à les ressentir (pleinement du moins). Ils *ne* sont plus que des instants éparpillés, offerts à notre vue comme pierres précieuses, scintillant d'un éclat unique, mais tel qu'il faudrait chercher à analyser cette curieuse impression de malaise qu'on ressent en même temps qu'on est ébloui. Elle vient, peut-être, de ce que les actes sont aussitôt situés dans leur stade le plus ultime, sans qu'il y ait *eu évolution* jusqu'à ce stade (à la différence de cette esthétique de l'insoutenable chère à McCarey, et qui consiste à nous présenter, dans toute sa longueur, le mouvement impossible, le rapprochement indécent de personnes étrangères les unes aux autres). C'est un cinéma de l'instant, et cependant cet instant est toujours cloisonné. Les rapports corporels sont rares, l'érotisme conçu d'une manière indirecte (éloignement) et fugitive ; les scènes de mort aussi (je n'en donne pour exemple que cette femme dans *Wichita*, tuée par une balle, à travers une porte), tout à la fois brutales et inaccessibles (proches en cela de la jouissance érotique).

Car s'il y a une distance entre toutes choses, et en particulier entre nous et le metteur en scène, cela ne doit pas nous empêcher d'aller à sa rencontre : à nous de remplir le rôle qu'il ne peut assumer, d'être metteur en scène. — J.-L. N.

ITINERAIRE RECOMMANDE

La laconique expression des fiches signalétiques conviendrait seule ici, et pourtant, si les « Cahiers de doléances » avaient été des documents filmés, si le Caudillo avait vu *Las Hurdes*, si bulletins de statistiques et rapports techniques sur l'état du pays étaient vraiment lus, on aurait les plus beaux romans modernes, il eût peut-être aperçu l'Espagne avant de l'enterrer et force serait de convenir que toute la puissance et la magie même du cinéma ne se tirent que du réel, dont le film a pour fonction de dresser un absolu constat, et dont seul il peut rendre les réalités flagrantes. Conditions désormais récupérées et remplies par le « documentaire », car, tandis qu'on ne saurait trop recommander aux prochains touristes avides d'inconfort et de solitude l'itinéraire des « Terres Noires » qui, des Pyrénées aux Basses-Alpes, font tache blanche sur la carte de la population (dépeuplement provoqué partie par la dégradation des sols — due elle-même autant au déboisement progressif qu'au reboisement hâtif —, partie à la pente naturelle qui écoule vers les villes les montagnes), voici venue l'ère de la litote du travelogue : un cinéma moulé à son sujet au 16e de mm. près, tellement que, si l'image tremble sous les coups de coude donnés à la caméra, on croit le vent passer ou débouler les pierres ; ce qui donne une âme aux statistiques et fait des chiffres la nourriture du poète, hommes et bêtes ensemble recensés et filmés, non sans l'ironie du respect, avec une gravité qui doit tout à la gravitation, au poids de la terre, aux paradoxes des montagnes ; pour l'alpiniste de la critique et le critique de l'alpinisme en effet sextogradisme et cinéma ne font qu'un, et l'on comprendra qu'un tel cinématogradisme en prise directe permette de passer sans effort de Trente aux Trente : « Le Prix du Groupe des Trente a été décerné, le 7 avril 1964, par un jury composé de MM. Chris Marker, Paul Paviot, Fred Tavano, Marc Magnin, Pierre Prévert, Jean-Jacques Languepin, Alain Resnais, au film *Terres Noires*, de Luc Moullet, pour ses qualités, ses défauts et le bon usage qu'il en fait ». — J.-L. C.

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Louis COMOLLI, Jean-Louis NOAMES *et* Jacques RIVETTE.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Jean-Louis Comolli	Michel Delahaye	Jean Douchet	Jacques Rivette
The Servant (J. Losey)	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Le Silence (I. Bergman)	★★★★	★★★★	★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★
Pour la suite (Perrault-Brault)	★★★	★★	●	★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★
Sept épées pour le Roi (R. Freda)			★★	★★★		★			★★★	★★
Four For Texas (R. Aldrich)	★★	★★	★	★★			★★★	★★★	★	★★★
La Punition (J. Rouch)	●	★	●		★★	★★★	★★★★	★★★	★	★★
Bons baisers de Russie (T. Young)	★★	★★★	★★	★★★	★		★	★★	★	●
Sept jours en mai (J. Frankenheimer)	★★	★★	★★★	●	★	★	★★	★★	★	★★
Panique année zéro (R. Milland)	●		★★	●	★		★	★★	★★	★
A la française (R. Parrish)	★	★	★★	●	★	★★		●	★★	★
Procès des Doges (D. Tessari)	●	●	★★	★					●	
Une ravissante idiote (E. Molinaro)	★★	★★	●	●	★	★	●	●	●	●
Maison Usher (R. Corman)	★		★★	●	★		●	●		●
La Mort d'un tueur (R. Hossein)	★	★★	●	●	★	●		●		●
La Reine diabolique (Li Han-Hsiang)	●				★				★	●
Souris sur la lune (R. Lester)	★	★	●	●					●	
Capitaine Newman (D. Miller)	●	●	★		●				●	★
Pousse-toi chérie (M. Gordon)	●		●						●	
Légende de Lobo (W. Disney)	●	●	●	●						
Pont vers le soleil (E. Périer)	●	●		●					●	
Hardi Pardaillan (B. Borderie)		●		●	●				●	
A couteaux tirés (C. Gérard)	●	●	●		●					●

LES FILMS



Mr. Hyde sophistiqué

THE NUTTY PROFESSOR (DOCTEUR JERRY ET MISTER LOVE), film américain en Technicolor de JERRY LEWIS. *Scénario :* Jerry Lewis et Bill Richmond. *Images :* Wallace Kelley. *Musique :* Walter Scharf. *Montage :* John Woodcock. *Interprétation :* Jerry Lewis, Stella Stevens, DelMoore, Kathleen Freeman, Buddy Lester. *Production :* Ernest Glucksman-Jerry Lewis, 1963. *Distribution :* Paramount.

Dans les trois premiers films qu'il a lui-même imaginés et dirigés, Jerry Lewis menait de front deux opérations en apparence étroitement tributaires l'une de l'autre, ou à tout le moins solidaires, reliées par de multiples fils à un commun arrière-plan : d'une part, le mûrissement d'un personnage désormais adulte, orienté vers un dédoublement qui consacrerait non une menace de destruction, mais la consolidation *positive, définitive* des *caractères* acquis ; d'autre part, l'élaboration d'un univers tendu vers une représentation onirique *totale. Et quiconque pensait que les* deux choses allaient de pair, pouvait légitimement s'attendre, cette fois-ci, à l'éclosion d'un être double, bisexué, à la fois parfaitement adapté et parfaitement inadaptable à un monde de rêve constitué par parts égales de désirs et de phobies. Or, de façon surprenante dans ce quatrième film, l'univers où se meut le héros retourne à ses apparences premières, diurnes ; seule la seconde tendance éclate et s'épanouit : le personnage effectivement se scinde. Comme si, avant de pousser plus loin sa recherche, Jerry Lewis avait choisi de stabiliser l'un des facteurs pour mieux suivre la progression de l'autre — recul momentané devant le rêve d'un décor, dans le dessein possible de s'y plonger ultérieurement à corps perdu, et d'y plonger alors le héros double, jouant désormais plus strictement de ses deux registres et de leurs combinaisons.

La réaction chimique que l'auteur renonce pour cette fois à pousser dans son œuvre jusqu'au terme logique, son professeur plus ou moins « cinglé » hésite, lui aussi, quelque temps avant de la mettre en marche et d'en assumer *toutes* les conséquences. La maladresse, l'étourderie le retiennent, qui n'aboutissent jamais, en période normale, d'une *explosion à l'autre*, du prologue au finale, qu'à souffler les murs de l'Université ou crever la toile de l'écran. Le retient aussi la peur d'un insondable inconnu, d'une irréversible mutation. Seul l'amour peut le déterminer à sauter le fossé, et l'échec des tentatives de bonification classiques : culture livresque, culture physique, bowling restent inopérants. L'ignoble préparation que son laboratoire a fini par secréter lui donnera les clefs non d'un monde autre, délirant, mais d'un *comportement* autre. Ce mauvais lieu dénommé Purple Pit ne comporte en effet aucun élément absurde : rien de miraculeux ne s'y opère, c'est un décor strictement réaliste, aussi peu merveilleux que celui du collège. Ainsi, notre mutant se transporte, moyennant l'absorption d'une quantité minime de l'abominable drogue, d'un lieu quotidien à un autre lieu tout aussi quotidien. Rien de semblable, ici, au dérèglement, initial ou progressif, de l'univers où évoluait auparavant le héros : palace, pension pour femmes seules ou grands *studios. Rien de déréglé* dans *Nutty Professor*, sinon, comme le souligne le titre, le protagoniste, et ceci doublement : *par rapport à son état quotidien* et par rapport au synchronisme idéal entre changements d'aspect et changements de lieux, dans la mesure où des retards et des anticipations intempestifs se produisent fatalement. Sinon, *également*, quelques menus objets — la montre, le coussin, le perroquet — non essentiels au *propos général, tombés de l'une* des planètes du précédent système.

Plus de monde nocturne, donc, isolé du monde diurne, et où Jerry évoluait et s'enfermait avec délices. Mais, substantielle et *très hilarante compensation, désormais* Jerry est aussi, est enfin, clairement, *un autre*, et quel autre : d'une sous-adaptation *caractérisée, passé sans accroc* à la suradaptation la plus moderne, la plus artificielle, la plus prestigieuse : le *crooner*, soit le chanteur de charme, ni jazzman ni rock n'roller ni twister, mais celui qui réussit, par un constant et minutieux contrôle, à extirper de sa musique tout germe d'invention, de ses couplets toute parole sensée, de ses intonations et de ses gestes tout signe alarmant, bref façonne, au niveau le plus moyen, le plus universel du rêve, l'objet de fixation le plus proche et le plus inaccessible cependant : insaisissable, trop poli, toutes surfaces brillantes, lisses, époussetées de tout drame autre que celui, admis, classifié, passionnément attendu, de la passion la plus superficielle, la plus facile à éveiller. Etape ultime de la transmutation que lui inflige la repoussante *mixture, après* le spectre, le cadavre, l'homme-singe, le loup-garou, voici le plus sophistiqué des supermâles charmeurs, *moyenne géométrique* de Presley, d'Anka et de Brando. Mais il fallait un grand clown et un grand comédien *pour la réussir* : la *composition* de Jerry Lewis est étourdissante, convaincante dans son ensemble, irréfutable en *chacun de ses détails.* « Sophistiqué » n'a pas seulement en effet pour ses compatriotes le sens péjoratif que nous attribuons en Europe à ce mot. C'est aussi bien l'indice du raffinement, de l'extrême complication tendue vers un progrès, un mieux-être, la conquête difficile d'un standing technique ou social supérieur. On qualifie ainsi volontiers une ordonnatrice électronique de machine très « sophistiquée ». Sans doute l'idée est-elle exclue d'un progrès ou d'une découverte qui ne doive pas naturellement servir à l'accroissement du confort, du bien-être, et dans le domaine qui nous occupe, à l'élimination de tous les miasmes de l'angoisse, à leur remplacement global par le plus *délicieux, le plus* insidieux, le plus aliénant des tourments : la *romance*. Il faut voir Buddy Love la susurrer, après *avoir donné au barman* une leçon de diction. Tout dans cet éblouissant récital alterné est exactement choisi, soupesé, mis en place, comme dans la tenue d'une comptabilité en partie double où toutes les écritures de tous les postes exac*tement se correspondent* : regards, jeux de physionomie, démarche, gestes, vêture, coiffure, vocabulaire, syntaxe, registre vocal, débit du discours, hésitations, intonation



Jerry Lewis : *The Nutty Professor* (Stella Stevens, Jerry Lewis).

— tout bascule, sitôt ingurgité le répugnant liquide, de la plus inefficace gaucherie à la plus « gazante » des droiteries, celle qu'insuffle à ses fidèles une « Old Black Magic » aseptisée, roublardement distillée au compte-gouttes dans la plus cool des ambiances réalistes : la Fosse Pourpre où l'être déshérité, dans l'optique d'une revanche foudroyante, exerce enfin la Séduction. Le professeur brimé y trouve la salle de classe idéale, promue amphithéâtre ; au tableau noir s'est substitué le piano à queue, aux éprouvettes les touches d'ivoire et d'ébène, à la horde d'élèves bourreaux le clan des fans inconditionnels. Contagieux, le clivage gagne de proche en proche : tour à tour le recteur, sa secrétaire, la très simplement, très mignonnement sophistiquée Miss Purdy — Stella Stevens, future étoile de première grandeur ? — affichent les signes avant-coureurs du fatal dédoublement ; et finalement, si Jerry, par un mélange de sagesse et de lassitude, c'est-à-dire par trouille, renonce à perpétuer l'équivoque et retourne à son état premier, ses père et mère — tardive compensation, tardive victoire sur la matrone déchaînée — voient leurs positions totalement inversées.

Mais les moments les plus intéressants de *Nutty Professor* sont ceux des transitions et des chevauchements, très réussis sur le plan comique, et pourtant plus inquiétants que drôles. C'est par le lapsus, essentiellement, que s'opèrent les chevauchements : dérapages du vocabulaire ou de la diction, intercalages, interférences inopinées de mines ou de formules surgies tout droit de l' « ailleurs », par inadvertance au beau milieu du discours, tant il est vrai que le langage joue ici un rôle fondamental, à l'opposé, par exemple, de *The Bellboy*, où le protagoniste était muet (mais il y était épisodiquement « doublé » d'un discoureur hautement sophistiqué : la vraie vedette Jerry Lewis, cliente du palace —

ou sa caricature exténuée ?). Quant aux transformations, la première nous est montrée *longuement*, presque en continuité, la caméra reculant d'effroi de plusieurs mètres devant le corps convulsé du cobaye, puis s'en rapprochant craintivement, saisissant au passage l'expression la plus monstrueuse, et ce jusqu'à l'ellipse fameuse, domaine où Jerry Lewis est passé maître, et à laquelle plusieurs gags, à commencer par l'explosion initiale, nous avaient préparés. Le dévoilement du résultat est lui-même astucieusement « doublé » par le regard d'autrui ; le spectateur dans la salle est ainsi le dernier à prendre contact, par un dosage exact de suspense, avec le produit final, stabilisé, de cette étrange métamorphose multicolore, ce super-gommeux intouchable, robot des cœurs, irrésistible par convention tacite, à la fois figuration inversée du mythe et support parfait de la satire. La transformation récurrente est non moins troublante, car la parole s'en mêle, qui trébuche et glisse, parallèlement à la mimique, à la contenance, à la démarche, reléguée en quelques phrases de l'ultra-aisance au sous-développement, *du plus au moins* sans même passer par le zéro.

Si donc, des objets détraqués, monstrueux des premiers films, nous ne trouvons que bien peu d'exemples ici, c'est que le personnage lui-même, au terme du clivage, polarise toute la monstruosité. Plus d'univers onirique, certes, ni de dilatation de l'espace, mais un être bifide, mi-diurne mi-nocturne, balancé entre la détente extrême et l'absolue contraction. Succédant aux constructions spiraloïdes, un *film linéaire*, inattendu. Que nous réserve à présent Jerry Lewis ? Elidant à outrance, voudrait-il, à la limite, imposer l'idée d'un gag sans plus en rien montrer ? Divisant à outrance, chercherait-il à peupler l'écran d'une infinité de « nutties », tels qu'en une brève image, dans le grand escalier double de la pension, ils s'enfuyaient à toutes jambes, multiples, poursuivis par une nuée de filles esseulées ? Ou l'idée d'un film autre, se constituant par entassement, à gauche de l'écran, des « chutes » de tous les gags coupés, suggéré, au travers du pire mélo, par la dilatation systématique des impulsions, le raccourcissement systématique de trajectoires visuelles à peine dessinées ?

Claude OLLIER.

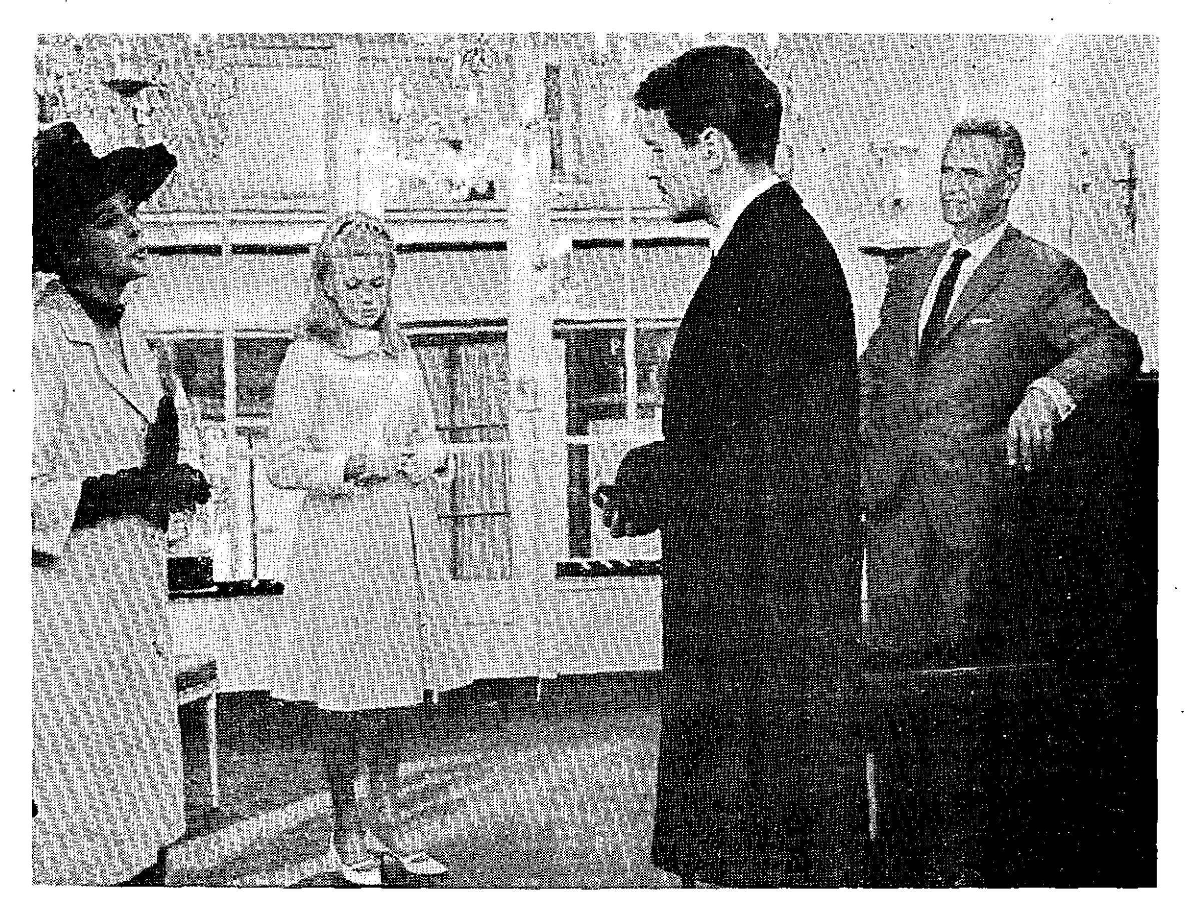
Les horizons perdus

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG, film français en Eastmancolor de JACQUES DEMY. *Scénario :* Jacques Demy. *Images :* Jean Rabier. *Décors :* Bernard Evein. *Costumes :* Jacqueline Moreau. *Musique :* Michel Legrand. *Montage :* Anne-Marie Cotret. *Interprétation :* Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Ellen Farmer, Marc Michel, Mireille Perrey, Jean Champion, Harald Wolff, Philippe Dumat, Dorothée Blank, Gisèle Grandpré. *Production :* Parc Film (Mag Bodard)-Madeleine Films-Beta Films, 1963. *Distribution :* 20th Century Fox.

S'il faut défendre *Les Parapluies de Cherbourg*, c'est plus contre *une certaine* façon d'aimer ce film que contre ses détracteurs (ils sont peu nombreux et leurs arguments limités). A l'opposé de Renoir, de Rouch et, c'est déjà moins sûr, de Jacques Rozier, à l'instar de Godard et de Bresson, Demy ne communique directement avec *nous* qu'à de très brefs instants, alors bouleversants. Tout le reste est dissimulé sous l'ironie et le maniérisme, c'est-à-dire *le* raffinement, comme l'œuvre de Godard sous les provocations et derrière les citations. Il faut souvent oublier combien le film est beau pour en découvrir les mérites. Le souvenir d'Ophuls est là pour nous le rappeler : « Il n'y a pas de beauté qui n'ait pour source la blessure » (Jean Genet).

La première réussite du film est son efficacité émotionnelle. Il faut remonter à *An Affair to Remember* pour retrouver un tel équilibre entre le sourire et les larmes ; mais, contrairement à ce qui se passait dans le film de McCarey, Demy ne cherche pas à cacher son jeu : ses héros ne sont pas des pantins qui se dépassent eux-mêmes par la grâce de la mise en scène, ce sont des hommes de chair et de sang, éprouvant, avec les mêmes contradictions, les mêmes sentiments que nous, vivant notre vie où les larmes ne sont pas *dépassement* de soi mais défaites ou déceptions.

La deuxième réussite est l'harmonie : elle existe ici dès la cellule filmique, et c'est cette harmonie au niveau élémentaire qui me fait penser que cette rigueur sous la beauté ne peut s'appuyer sur des riens... Je ris toujours beaucoup lorsque j'entends *tailler* la pellicule dans le sens de la longueur (la couleur ceci, la musique cela, etc.). Le cinéma n'est pas un langage, ni même une addition de langages, mais un art qui



Jacques Demy : *Les Parapluies de Cherbourg* (Anne Vernon, Catherine Deneuve, Marc Michel, Harald Wolff).

procède de tous et déjà au niveau du plan. Au sens mathématique, c'est un ensemble somme, ou ensemble intégré ; on sait alors qu'il peut ne pas être de même nature que les ensembles composites. (Je n'exclus pas les œuvres où le mixage des participations n'est pas une somme indéfiniment nourrie, mais seulement une belle addition : il y a des son-et-lumière assez étonnants. Il m'est permis de préférer, et de considérer comme plus grandes, celles où *tout est fonction du tout* et qui sont plus spécifiques de l'art cinématographique.)

Libre aux esprits forts de discerner ce qui sépare l'univers libre qu'est l'univers de création, de l'univers réel qu'est, après coup, le film. On peut, en effet, s'amuser à recenser les obstacles techniques ou humains qui ont fait dévier le résultat de la conception. Je pense, pour ma part, qu'il s'agirait presque uniquement des problèmes de la Production. C'est pourquoi je refuse de discuter avec ceux qui portent des jugements restreints sur *Les Parapluies de Cherbourg*, *Le Mépris* ou *Splendor in the Grass*, pour ne citer que ceux-là parmi les films adultes du cinéma moderne : de telles précautions ne font que porter atteinte à l'existence même de ce cinéma.

Je vois un peu les films — enfin ceux qui me paraissent dignes de ce nom — comme des courbes gauches (1) ; lignes gracieuses, austères ou capricieuses. Une courbe gauche continue peut être supportée par une infinité de surfaces, chacune n'étant pas tout le film, mais le film étant tout entier inscrit sur chacune d'elles. La démarche critique est alors l'étude sucessive de la façon dont cette courbe gauche se déroule sur chaque surface ; ce qui revient à analyser la structure du film et à rechercher la signification des moyens de mise en scène.

---

(1) Les notions mathématiques participant par trop de l'érotisme (plan osculateur, etc...), pour définir la courbe gauche, je me bornerai à citer le « Dictionnaire Quillet » : *Courbe gauche : courbe à trois dimensions* ; ex. : l'hélice.

Première surface : les conventions, ou le « mélodrame ». Le bon jeune homme désorienté par son retour d'Algérie ; la jeune fille-mère, et qui ne le méritait pas, mal conseillée ; la séparation cruelle ; le doux amour compréhensif d'un aîné ; le bonheur quand même *qui, comme chacun sait, n'est* pas gai... L'admirable est que ces conventions ne soient pas moquées mais servies à tous les niveaux. Chaque décor est *regardé* de façon spécifique et, lorsqu'une porte s'ouvre, nous saute au visage ce parfum singulier du nouvel univers aperçu. *De même, la note* choisie pour exprimer la syllabe est, de toutes les interprétations possibles, la seule qui convienne au tout désiré : la plus proche du sentiment conventionnel à exprimer. Ainsi se fabrique, au-delà des mots, mais collée à eux, cette fausse entité que l'on s'évertue à nommer la *musique* du film.

Deuxième surface : la fragilité. Le film tout entier est sous son signe ; contrairement à *Splendor in the Grass, souvent* évoqué, *Les Parapluies* n'est pas un film sur le temps, mais un film qui compte avec le temps. Comme tel, il traite de ce sur quoi le temps a le plus de prise : les choses, les sentiments et les gens fragiles. Exemples : Geneviève face à son trop grand *amour (ses regards à la caméra*, idée simple et génialement reprise, comme autant de portraits d'une jeune-fille-qui-implore-l'indulgence) ; l'amour de Guy face à son intransigeance ; tante Elise et Mme Emery même, mortes. Fugitifs, le deuil de Geneviève et la marque au mur *sous le portrait* enlevé dans la chambre d'Elise, alors que, chez Kazan, les photos manquantes de Warren Beatty occupaient tout le cadre.

Troisième surface : le charme. Je ne m'étendrai pas, j'ai dit dans mon prologue combien il était dangereux de s'y arrêter. Le film s'y inscrit à la façon d'une hélice : toujours en mouvement sur elle, toujours un peu caché par elle.

Quatrième surface : les femmes. C'est par elles que Demy accède à la dialectique. *Mouvantes*, inattendues, pathétiques jusque dans les comédies qu'elles se jouent à elles-mêmes, elles forment un bouquet indissociable qui assure la continuité de son univers. Et il faut être bien naïf, plus naïf que ne le paraît Demy lui-même, pour ne pas embrasser d'un même regard, tendre et exclusif, *Lola* comme *La Baie des Anges* autant que *Les Parapluies de Cherbourg*. De l'un à l'autre de ces films, grâce aux caractères féminins, court cette constante négation des *apparences qui*, on commence à le savoir, me paraît être la marque du plus grand talent, et de la plus riche moralité. (Les hommes, en revanche, sont traités de façon monolithique : Jean, Michel, Guy et même Roland, qui a perdu sa fluidité depuis *Lola*. Souvent d'une *seule* pièce, calmes jusque dans leurs désespoirs, ils n'agissent qu'à l'intérieur de cadres parfaitement rationalisés.)

Cinquième surface : les emprunts, ou l'univers critique. Depuis l'avènement des auteurs *cinéphiles*, *chaque grande* œuvre se nourrit du patrimoine cinématographique, mais pour mieux le juger. Double intérêt pour nous : découverte des vrais films-somme, étude de leurs réflexions. Ici, en passant outre les repères formels, hommages à la comédie musicale (par exemple, personnages formant volet au départ d'un plan, en raccord avec le précédent), les références vont à Bresson et Ophuls. Chez Guy, l'univers bressonien, singulièrement celui de *Pickpocket* : construction et sentiments, la chambre et l'église en parallèle étroit, évoquent irrésistiblement le trio Jeanne, Michel et sa mère ; tandis que la fragile Geneviève, supportant mal l'absence et le poids de son amour, nous fait plutôt penser à une jeune *Madame de*. Se souvenant des leçons de chacun, filmant avec une aisance et un naturel qui lui permettent finalement toutes les audaces, Jacques Demy révèle néanmoins un tempérament qui ne doit rien qu'à lui-même : style lié aux éclatantes ruptures, curieusement retenu, maître de *cette vertu essentielle au cinéma, le souffle.* Et que soient dénoncés à ce propos ceux qui, tels Baratier ou Deville, confondent rythme et agitation (2).

Sixième surface : la grandeur. Chaque événement se referme sur lui-même et à la *fois débouche* sur un autre, nous assurant de sa propre irréversibilité. Tant et si bien que le film, que l'on doit nécessairement revoir, nous réapprend le souvenir, et le déchirement qu'il provoque. Un *seul* exemple : les adieux à la gare où, en un seul plan, au bout du bouleversement des amants, nous est annoncée la défaillance de Geneviève, qui tourne le dos au train et disparaît.

J'espère que ma théorie des surfaces-supports aura fait rire les uns et intéressé les autres ; à ces derniers je suggère, soit de corriger mes surfaces, soit d'en découvrir de nouvelles... Les mathématiques appliquées ont permis à d'autres « savants » de recenser et d'étudier les obstacles, *ceux-là même qui*, introduisant le probable au sein du théorique, brisent les courbes. Des promesses aux réalisations, de l'univers de l'adolescence à la vie, combien d'élans brisés ?

Paul VECCHIALI.

---

(2) *A cette occasion, il est important* de signaler qu'il y a peu de films où le respect du public (celui qui ne se limite pas à la flagornerie) soit aussi manifeste : perfection des play-back, netteté des raccords, fluidité des changements de plans, scrupuleuse exactitude du son — au sens bressonien, c'est-à-dire sélectif, et sans jamais cesser de le poétiser. Rien qui distraie le spectateur de sa fin.



Stanley Kubrick : *Dr. Strangelove* (Peter Sellers).

Homo ludens

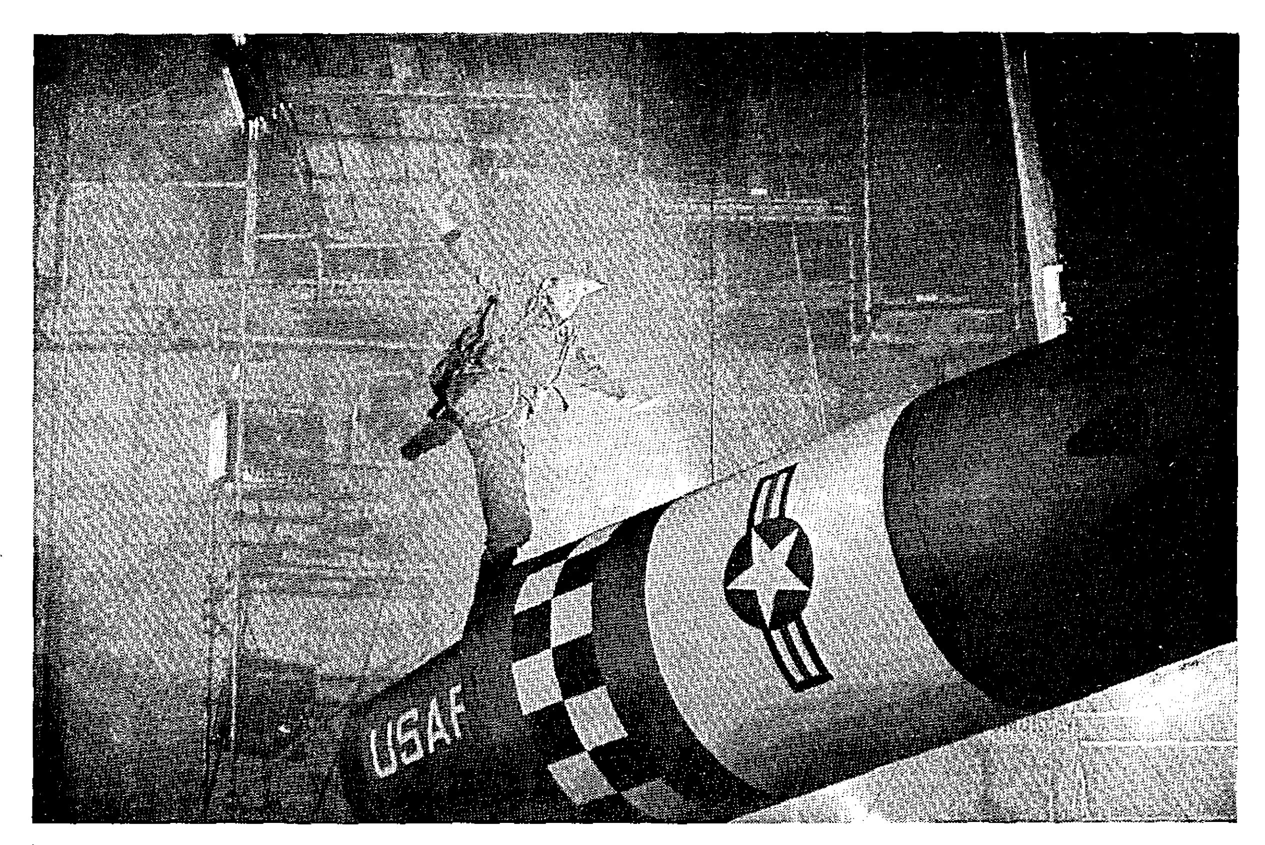
DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Dr. FOLAMOUR), film américain de STANLEY KUBRICK. *Scénario :* Stanley Kubrick, Terry Southern et Peter George, d'après le roman de Peter George. *Images :* Gilbert Taylor. *Décors :* Ken Adam. *Musique :* Laurie Johnson. *Montage :* Anthony Harvey. *Générique :* Pablo Ferro. *Interprétation :* Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, James Earl Jones, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Rimmer, Paul Tamarin, Gordon Tanner, Robert O'Neil, Roy Stephens. *Production :* Stanley Kubrick, 1963. *Distribution :* Columbia.

Précédant le générique, un court travelling-avant nous conduit, tels Arthur Gordon Pym découvrant, engourdi et curieux, la blancheur cendreuse du pôle, dans un lieu inquiétant dont nous ne savons pas très bien s'il appartient encore aux confins terrestres ou se situe déjà, au-dessus des nuages, en plein espace sidéral. Mais pourquoi parler d'Edgar Poe quand tout, photos, publicité, échos divers et même le second titre, nous faisaient attendre les Marx Brothers ? Parce que *Dr. Strangelove,* c'est juste le contraire d'un film burlesque ou loufoque, et, même si l'on y rit souvent, l'un des films, avec *Les Carabiniers, Monkey Business* et cet autre étrange *Mister*

Love dont les CAHIERS vous offrent par ailleurs la critique, les plus sérieux du monde. Le *film de Kubrick, c'est donc plus* du côté de Strangelove que de Folamour qu'il se situe, et de toute façon, il y a de Folamour à amour fou un battement d'l, peu de choses en somme, mais assez pour nous permettre de dire qu'il n'a rien de surréaliste, même si, manifestement, c'est un film super-réaliste. Et par super-réaliste, il faut entendre ceux qui ne courent plus misérablement derrière la vraisemblance, ou *tentent, ce qui ne vaut pas mieux*, de rendre vraisemblable ce qui ne l'est pas, mais ceux qui, misant à fond sur l'invraisemblable, le font, par la grâce du cinéma, et comme dans *Les Oiseaux*, devenir vrai.

Pourquoi croyons-nous sans réserves à *Dr Strangelove?* D'abord parce qu'au lieu de partir d'un scénario bâclé, de se servir d'un décor de studio approximatif et de trois transparences, Kubrick a commencé par rencontrer des spécialistes de la question, par lire quelques dizaines de livres, et puis, *héroïquement, s'en est allé filmer*, à trois mètres du sol, quelque part au-dessus de l'Arctique, du Groënland, du Canada et des Rocheuses, des plans d'avion comme seul Howard Hawks en filma d'aussi beaux dans *Seuls les anges ont des ailes*. Cela n'a rien à voir avec les qualités d'un film et appartient à la petite histoire, peut-être, mais Hitchkock l'a toujours dit, et nous qui aimons son cinéma n'avons aucune raison d'en douter, il faut à la base d'un film des tas de choses que personne ne voit, peut-être simplement parce que *si elles* n'y étaient pas, tout le monde s'en apercevrait, un peu comme ces gens qui n'entendent jamais passer le train, mais se réveillent chaque fois qu'il ne passe pas. Et d'ailleurs, qu'est-ce qui nous gênait, jusqu'à *Lolita*, dans les films de Kubrick? Des inquiétudes d'esthète sur des sujets qu'il voulait très graves, des *virevoltes* autour de l'essentiel, en un mot la frivolité, le manque de sérieux profond, donc d'humour. Avec *Strangelove*, tout est inversé : au lieu de se poser des problèmes techniques sur des sujets de cinéma, Kubrick résoud des problèmes de cinéaste en filmant la technique. Simple travail de logicien, dira-t-on, regard de scientifique posé objectivement sur le monde. Mais sur quoi justement *se fonde* aujourd'hui la science moderne, sinon sur la conviction que chaque processus d'observa*tion modifie* la chose observée, que le monde n'est plus un objet clos et limité, soumis à notre regard, mais modifié par ce regard même, sur la certitude, comme l'écrit Heisenberg que « *le sujet de la recherche n'est plus la nature en soi, mais la nature liée à l'interrogation humaine* »? Je ne vois rien, pour ma part, qui réponde mieux à la définition et aux ambitions du cinéma que cette volonté de projection du *créateur hors* de ses certitudes, que ce recul critique dont Kubrick semble être aujourd'hui détenteur. L'emportant justement pour avoir compris que les préoccupations techniques sont une des façons modernes d'échapper à l'angoisse, mais qu'il est une autre angoisse née, à son tour, de la technique. A nous donc de la découvrir, comme le subtil Colonel Mandrake, admirablement interprété, entre autres, par Peter Sellers, déchiffrait les trois lettres du code de rappel dans le poème qu'Hayden écrivait avant de se tuer. Il y aura donc plus d'efficacité dramatique dans *les petits « zooms » sur le tableau* de bord de l'avion, ou dans le grésillement d'une manette, que dans tous les travellings de *The Killing*, plus d'émotion que dans les déchirements de *Spartacus*, dans la voix monocorde de ces aviateurs annonçant calmement qu'ils en ont encore pour dix minutes de vol, c'est-à-dire que dans dix minutes ils seront morts.

Mais Kubrick va encore plus loin, qui n'ignore pas qu'aujourd'hui la notion de probabilité a remplacé le déterminisme, que notre monde moderne a vu s'effondrer la causalité au profit des lois statistiques et du « principe d'incertitude ». Lisant le roman de Peter George dont il tira le film, il fut, dit-on, frappé par cette phrase : « *Si le système est sûr dans* 99,99 % *des cas, avec une chance moyenne donnée, et compte tenu qu'il y a* 365 *jours dans l'année, il y aura un incident dans trente ans.* » Le sujet de *Dr. Strangelove*, grand sujet s'il en est, le voici donc : « *Combien y a-t-il* de chances pour que la rencontre d'un certain nombre de hasards malheureux, tels un général psychopathe, un chef d'Etat russe à cheval sur les questions de politesse, et l'absence de petite monnaie dans la poche d'un aviateur de la R.A.F., puisse provoquer un incident atomique ? » Mais lisons plutôt en filigrane cette phrase de Maurice Blanchot dans « L'Apocalypse déçoit », dont il n'est pas une *seule ligne* qui ne s'applique au film : « *L'entendement est froid et sans crainte. Il ne méconnaît pas l'importance de la menace atomique, mais il l'analyse, la soumet à ses mesures et, examinant les nouveaux problèmes que, par ses paradoxes, celle-ci pose à la stratégie guerrière, il cherche dans quelles conditions elle peut se concilier, dans notre monde divisé, avec une existence viable.* » Dès le début du film, tout paraît d'ailleurs joué : les aviateurs américains ont reçu ordre de bombarder les bases russes. Mais Kubrick, *très subtilement*, opère sur deux plans : celui du suspense, apparemment classique, savoir s'ils seront ou non arrêtés à temps, et d'autre part, sur la façon même dont l'opération s'organise. Il dissocie son film, au lieu d'en polariser banalement l'intérêt : d'un côté, un temps effectif, les 20 minutes de vol avant les objectifs russes, de l'autre, le temps de l'urgence, celui des gens restés à terre, acharnés à éviter ou à laisser se produire la catastrophe, temps dilaté, arbitraire, soumis aux incertitudes et aux piétinements. L'alternance des plans du Pentagone et de ceux, obsédants, de l'avion, donne au film une force qui ne doit rien à celle d'un quelconque montage parallèle, mais tout au déséquilibre de ces deux durées, à la description à la fois d'un évé-



Dr. Strangelove, photo de tournage (Slim Pickens).

nement et de son mécanisme, d'une action et de sa mise en place. Une fois le fait établi, Kubrick s'attache donc à remonter à sa cause, à révéler les rouages qui le soutiennent, de sorte que cette cause, si étonnante soit-elle, paraisse, après coup, chose naturelle, et que seul le mécanisme nous angoisse. C'est ce qu'avait déjà fait Edgar Poe, dont « Le Corbeau », fort beau poème, n'est rien à côté de « La Philosophie de la composition », où il démontre le mécanisme de son écriture. Et que la démarche soit ou non véridique importe peu, seules comptent la rigueur et la cohérence.

Beau film donc que ce *Strangelove*, parce que l'excès de précision y conduit au hasard, l'excès d'artifice au naturel, l'excès de rigidité à la voix humaine, et parce que l'erreur peut aussi bien fonder le système que le détruire. Parce que Kubrick, utilisant au départ ses acteurs trois tons trop haut, leur fait, en poussant un peu, retrouver le naturel. Assez loin cependant, pour que Scott, emporté par son chauvinisme, se mette à mimer l'attaque des avions devant un auditoire atterré, pour que l'austère salle du Pentagone prenne tout à coup un air de Bourse en folie, pour que les accents gutturaux du savant nazi percent sous la raideur du parkinsonien. Film émouvant, où de faux plans d'actualités, savamment bousculés, prennent un air de famille, parce qu'on s'y entre-tue d'homme à homme à l'air libre, en toute simplicité, où, avec une chanson d'amour sur des plans d'explosion atomique, Kubrick retrouve la poésie, comme Godard la cruauté avec une java, dans *Les Carabiniers*.

Voilà donc Kubrick, avec son septième film, devenu poète et moraliste, parce que, sans en avoir l'air, il nous parle mieux et plus profondément de la bombe qu'on ne l'avait fait avant lui, et que *Dr. Strangelove* n'a rien de cynique, ni de confortablement optimiste ou de conventionnel. Une fois de plus, art et technique se retrouvent. La science moderne a prouvé, s'est prouvée à elle-même, qu'elle ne pouvait avancer qu'à l'aide de connaissances incomplètes, qu'il n'était de progrès possible qu'en acceptant une part d'indétermination, et que seule une certaine et volontaire ignorance permettait d'établir des lois. Le film de Kubrick est beau, qui nous dit à son tour qu'il n'y a pas de savoir sans danger, de lucidité sans un peu d'aveuglement, d'art ni de vie authentiques sans menace consentie.

Jean NARBONI.

Le mensonge suspect

LA PUNITION, film français de JEAN ROUCH. *Scénario :* Jean Rouch. *Images :* Michel Brault, Roger Morillère, Georges Dufaux. *Musique :* Jean-Chrétien Bach. *Montage :* Annie Tresgots. *Interprétation :* Nadine Ballot, Jean-Marc Simon, Jean-Claude Darnal, Modeste Landry, Laszlo Szabo. *Production :* Les Films de la Pléiade (Pierre Braunberger), 1960-62. *Distribution :* idem.

Des téléspectateurs français aux spécialistes du *cinéma-vérité*, la quasi-unanimité se fit contre *La Punition*, aussitôt reléguée dans le vil domaine du *cinéma-mensonge*. Cette attitude est condamnable a priori, car elle postule la confusion de trois éléments fort divers, le *cinéma*, la *vérité*, et le cinéma-vérité. Par exemple, on n'a pas le droit de dire : *La Punition* est mauvais *parce que ce n'est pas vrai* (les documents de Rossif sont vrais, voyez le résultat), ou parce que ce n'est pas du C.V. (*La Règle du jeu* non plus), ou parce que son réalisateur, ou plus exactement son producteur (et qui croire s'ils ne sont pas d'accord ?), *prétendrait* à tort que c'en est. En ce cas, il suffirait qu'ils se soient tus, ou qu'ils soient d'un lieu — l'Afghanistan — ou (et) d'un temps — 1909-14 par exemple — oublié(s) des interviewers pour que le film en devienne bon...

Par contre, *La Punition* peut être mauvais *et* ne pas être du C.V. Soit huit solutions possibles.

La Punition est :

a) sans C.V., nul, faux ;

b) » », bon, » ;

c) » », », vrai ;

d) » », nul, » ;

e) de », », » ;

f) » », », faux ;

g) » », bon, » ;

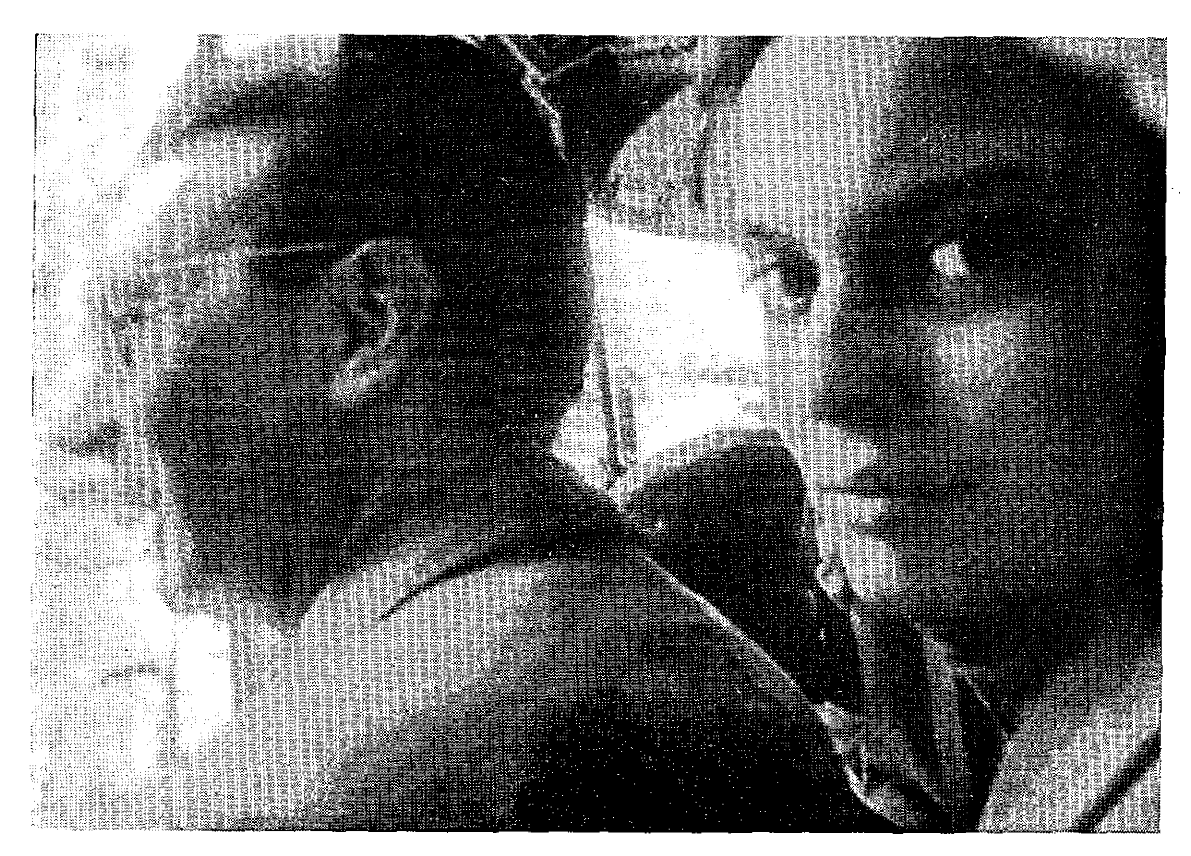
h) » », », vrai ;

Et encore je *simplifie*, car le film pourrait être aux trois quarts faux, à moitié bon, ou avec un quart de C.V. ; il pourrait être *du* C.V., mais du mauvais C.V., ou encore du faux C.V. ou du C.V. raté. Il serait alors réussi si l'on est contre le C.V. *Pour ma part*, je ne sais pas si *La Punition* est du C.V. et je ne veux pas le savoir. Ça n'a aucune importance, car nul ne sait ce qu'est exactement le C.V., un slogan inventé par le producteur Dauman, ou une méthode de travail particulière, mais donnant les résultats les plus opposés, ou la *dénomination* des produits de 4 ou 5 maisons, de 6 ou 7 auteurs ?

Est-ce la vérité ? Beaucoup affirment que l'héroïne, Nadine (*renvoyée du lycée pour* un jour, elle fait trois rencontres, un ami, deux abordages), est le mensonge incarné : Rouch *lui aurait dicté son texte*, ou l'aurait provoqué, ou alors c'est elle qui l'aurait totalement inventé, en pensant à ce qu'elle dit *sans le penser*. Elle jouerait faux. Et, de toutes façons, le personnage et ce qu'il dit n'auraient aucun intérêt, même si le *film* dit la *vérité*. *La Punition* pose donc le problème de la vérité et de sa valeur.

Il est certain que Nadine ne se conduirait pas comme elle se *conduit si elle avait été filmée* à son insu. Je crois même qu'elle ne se serait pas conduite du tout, et qu'elle n'aurait pas répondu — *ou si peu* — aux deux inconnus. Mais on ne peut nier qu'elle se soit conduite comme elle s'est *conduite*, car le *film*, au contraire d'un roman, en apporte la preuve. Que sa conduite soit en partie inspirée par le fait *d'être filmée* n'en diminue nullement la vérité. D'abord, parce qu'il est vrai qu'elle était filmée, ensuite parce que chaque moment de notre conduite porte l'influence de l'extérieur, de la présence d'autrui, de l'éducation qu'on nous a infligée, de l'ambiance sociale où l'on nous a plongés. Montrer un personnage qui ne soit pas influencé par l'extérieur, même un nouveau-né, même un cromagnonien, équivaudrait à mentir. La personnalité consiste non dans le refus de l'extérieur, mais dans la façon de recevoir l'influence de l'extérieur, sous quelque forme qu'il se présente. Quant à différencier l'influence extérieure du cinéma, du cinéaste, et celle non moins extérieure que l'on peut recevoir en dehors du cinéma (amis, famille, société, etc.), c'est impossible, car elles visent également ou aboutissent à modifier *notre comportement*. Et leurs résultats sont identiques : la vie n'est pas moins artificielle que le cinéma.

Rouch montre cette égalité : quand Nadine ne sait pas comment faire redémarrer le film, elle triture ses gants, semble tourmentée. Or, ce comportement de l'actrice correspond assez exactement à un comportement possible de la femme, *placée* dans la situation, inédite pour elle, qu'a voulue Rouch. Quand elle rattaque la dis-



Jean Rouch : *La Punition* (Nadine Ballot).

cussion sur un autre plan, pour répondre à l'exigence de Rouch, qui ne se serait pas contenté d'un film de cinq minutes, elle semble vouloir amorcer une aventure, comme le lui font remarquer ses deux partenaires.

Il y a donc là une coexistence permanente des vérités, parfois juxtaposées, parfois surimposées. Et cette coexistence provoquée par l'influence du *cinéma* correspond à celles que l'on retrouve dans la vie (distinction toute théorique, qui m'est bien pratique), où s'accumulent les vérités provenant de divers niveaux (instinct, influence extérieure, assimilation de cette influence, jeu). Ces diverses vérités de la vie pourraient difficilement être perceptibles dans un film normal sans un long avertissement abstrait sur les personnages assez contraire aux lois du cinéma ordinaire ou sans une introduction concrète qui boufferait la moitié du film. Tandis qu'ici, cette dualité vie-cinéma s'exprime automatiquement chaque fois que des êtres apparaissent sur un écran, car elle nous est restituée sans les fards du cinéma ordinaire, où l'on s'oriente vers la façon de jouer, où l'on choisit la prise qui fait le mieux la vie supposée triompher de cette dualité où se reconnaît la somme des vérités.

C'est pourquoi la vie montrée par un cinéma invisible finit par paraître d'autant plus suspecte qu'elle convainc mieux. Ainsi se dessine le cycle alternatif des louanges et des quolibets chez les critiques : leurs contradictions, inévitables bien au-delà des sautes d'humeur, reflètent la contradiction de l'art de l'homme, épris de la Vérité, de l'Absolu, de la Perfection, domaines qui lui sont aussi heureusement interdits que le seraient à leurs pauvres propriétaires le mérite, la valeur, la qualité, dont notre seul devoir est de révéler les apparences.

Donc, plutôt que dans le film qui prétend se situer le plus près de l'Absolu et de la Vérité, *X, the Man with X-Ray Eyes*, seul exemple de vision cinématographique objective, et qui, pour en arriver là, doit employer tous les artifices du plus irréaliste des réalisateurs, Roger Corman, il n'existe pour nous de vérité moins discutable que

dans sa recherche la plus humble et attentionnée, telle la vérité *fluctuante et composite* de *La Punition* et de l'œuvre de Rouch.

Alors que la vérité n'est qu'une chose *exceptionnelle*, anormale, qui, comme la qualité, ne peut, ne doit exister qu'une fois sur cent, en somme le côté pile du mensonge et de l'erreur, éléments pullulants et positifs qui sont la norme, et avec lesquels nous cohabitons bien confortablement en quasi-permanence, le Français d'aujourd'hui n'admet que la Vérité, et que la Vérité Objective, stable, immédiate, semblable à celle de ces concours dont nous infecte justement notre T.V., où tout se résoud par un oui ou un non catégorique, ou des assemblages de chiffres ou de réponses bien précis.

D'où l'échec public de l'œuvre. On a eu tant de peine à simplifier *La Punition* pour l'insérer dans une *formule précise* qu'à chaque auteur elle était différente. Ajoutez que la vérité de *La Punition* ne peut se faire jour sans une participation active à *laquelle, plus que tout autre*, le téléspectateur, qui bavarde ou fait sa vaisselle en même temps, se refuse. Ce n'est plus la participation passive à laquelle vous force une angoissante intrigue dramatique. Il faut interpréter pour essayer de comprendre à quel niveau de vérité le film se situe. Un seul relâchement, et vous perdez les motivations. On peut voir *La Punition* trois ou quatre fois, ce ne sera jamais le même film. Durerait-il huit heures que nous serions toujours aussi passionnés. Il est donc maladroit d'amputer *La Punition* de 6 ou 8 minutes pour pouvoir nous donner la version complète de *Cuba si* en complément.

C'est là un spectacle dénué d'ésotérisme et accessible à tous, qui vous tient en haleine et qui devrait battre les records de recettes si les Français ne préféraient au cinéma simple et direct (*Punition, Philippine, Procès de Jeanne*), les préciosités du cinéma indirect (*Mélodie en sous-sol, La Grande Evasion, La Guerre des boutons*), dont les parenthèses inutiles, les longueurs, les rabâchages représentent finalement des qualités plus commerciales, car elles permettent au spectateur de distraire son attention du film tout en permettant aux impressions causées par les rares scènes fortes de mijoter dans *son esprit qui* n'a plus à affronter la peu rassurante nudité des faits.

Cette même dégénérescence de l'esprit, obnubilé par la Vérité Objective, explique qu'au moment même où l'on admire des bandes dont les marionnettes, gangsters, fier-à-bras, mômes en retard, déclament leurs petites conneries, on n'autorise pas Nadine, qui est quelqu'un comme vous ou moi, à avoir des goûts scolaires (d'où Bach, Sade, etc.), ni à tenir des propos superficiels (ou qu'elle veut tels, par *réflexion* d'une autre superficialité, ou par roublardise, par auto-défense, nouvelles richesses inépuisables) qui sont notre lot commun : environ 90 % des propos des *gens* ordinaires comme des génies (taciturnes exclus) ne dépassent pas ce niveau. Et l'on ne veut pas plus reconnaître cette importance de *l'insignifiance* et de la *médiocrité* dans notre vie que l'on n'admet celle du mensonge et de l'erreur. Pourtant, sans elles, la vérité, la qualité ne seraient plus que *des concepts* sans valeur.

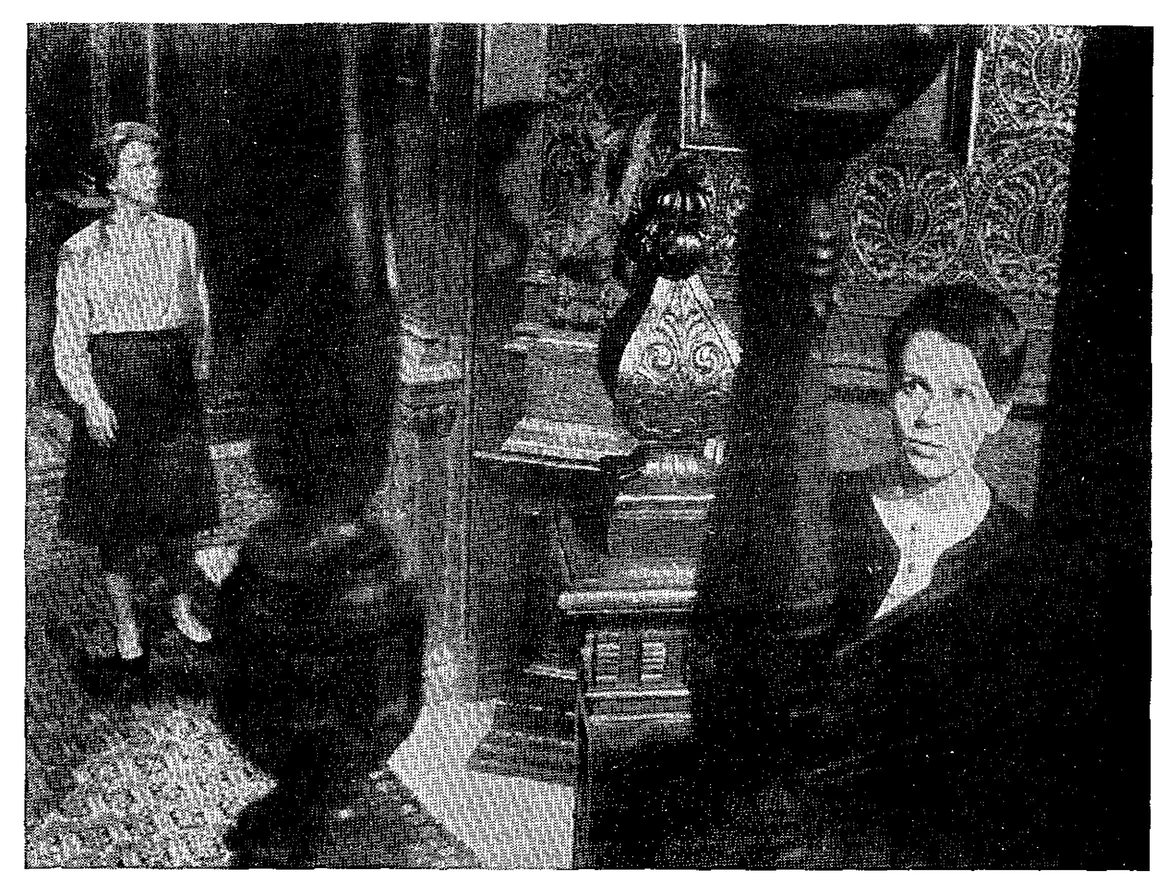
Luc MOULLET.

Les folles du logis

THE HAUNTING (LA MAISON DU DIABLE), film américain en Panavision de ROBERT WISE. *Scénario :* Nelson Gidding, d'après le roman de Shirley Jackson. *Images :* David Boulton. *Musique :* Humphrey Searle. *Montage :* Ernest Walter. *Interprétation :* Julie Harris, Claire Bloom, Richard Johnson, Russ Tamblyn, Lois Maxwell, Rosalie Crutchley, Fay Compton, Valentine Dyall. *Production :* Robert Wise, Argyle Enterprises, 1963. *Distribution :* M.G.M.

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER (LA CHUTE DE LA MAISON USHER), film américain en Cinemascope et en Eastmancolor de ROGER CORMAN. *Scénario :* Richard Matheson, d'après le conte d'Edgar Allan Poe. *Images :* Floyd Crosby. *Décors :* Daniel Haller. *Musique :* Les Baxter. *Interprétation :* Vincent Price, Mark Damon, Myrna Fahey, Harry Ellerbe. *Production :* American International Pictures, 1961. *Distribution :* C.F.F.

L'argument qui conduit à réunir ces films, de conceptions assez différentes, dans la même analyse, pourra sembler superficiel : la clé, esthétique et morale, des deux entreprises est l'idée de capture, d'une possession réciproque de l'inanimé et du vivant. Comme, dans les deux cas, une *maison* (avec toute la force psychanalytique attachée à ce symbole) est le lieu où la fusion entre l'être et *l'objet* s'opère, le



Robert Wise : *The Haunting* (Julie Harris, Claire Bloom).

décor devenu agent et sujet, le rapprochement s'impose : il aboutit à un double constat de faillite.

L'impression de vie autonome et d'omnipotence maléfique, dont ces demeures devraient nous convaincre, n'est jamais véritablement communiquée au spectateur. Dans *House of Usher*, on peut se demander si l'effort d'expression a même été ébauché, tant la mise en scène s'obstine à traiter d'une manière purement décorative un thème d'ailleurs réduit à sa « dramaturgie » la plus grossière. Pour *The Haunting*, la gravité de l'échec est plus évidente, Robert Wise ne cachant pas son ambition. Alors qu'il énonce comme un postulat, et répète durant tout le film, que Hill House est vivante, jamais ses images ne parviennent à nous révéler cette existence supranormale et ce pouvoir de la matière filmée. D'une part, les temps de repos ne trahissent aucun mystère latent, et la réalisation renchérit alors sur l'insignifiance et l'inexpressivité des êtres et des choses ; d'autre part, les temps forts, où se manifeste la puissance occulte, servent de prétexte à un festival technique d'une pauvreté qui inspire davantage de tristesse que d'effroi. Toute la terreur de l'inconnu tiendrait donc dans ces travellings, ces contreplongées naïves, ces distorsions caligaresques de l'image (par utilisation, pour la première fois à notre connaissance, d'objectifs à court foyer couplés avec les anamorphoseurs du Scope), sans parler des cris d'épouvante que poussent les personnages, ni du tonitruant appoint musical ? Enfin, lorsque le bric-à-brac visuel ne peut évoquer, même de façon caricaturale, un sentiment trop subtil, on recourt au dialogue et au commentaire : les personnages occupent leur temps libre à dire : « Il se passe telle et telle chose... Je ressens ceci et cela... » A défaut de ces explications, de ces tentatives de suggestion, nous serions bien incapables de détecter une ombre d'activité ou de simple influence émanant de la fameuse maison. Sans accabler Robert Wise, car la ciné-

matographie de l'invisible est une gageure, *on doit rappeler que* d'autres cinéastes ont jadis relevé le même défi — à commencer par Murnau et Dreyer — et ne se sont pas mal tirés de l'épreuve. Le véritable problème de la « métaphysique » au cinéma tient dans ce genre de pari, et celui qui joue perdant avoue son incapacité de créateur.

Il est vrai qu'à partir de cet escamotage du fantastique, on infère à loisir une ambiguïté troublante des intentions. Wise ne croirait guère aux maisons hantées : pour lui, l'angoisse ressentie au contact de phénomènes étrangers et inexpliqués cristalliserait nos obsessions et nos névroses, jusqu'à l'exécution des événements désirés en secret par notre subconscient (ici, Julie Harris *meurt pour satisfaire* le vœu d'autopunition né d'un complexe de culpabilité). L'idée n'est pas nouvelle, et la science-fiction a déjà envisagé l'utilisation de véritables champs de forces magnétiques issus de notre activité mentale. Cette arrière-pensée des auteurs justifierait l'attitude aberrante de ce psychiatre, qui introduit comme médiums, dans cette maison inquiétante, deux femmes hyper-émotives et douées d'une très forte polarisation sexuelle, ce qui ne constitue pas une fameuse garantie d'exactitude scientifique, mais promet une extrême concentration de potentiel psychique. A la *limite, avec de tels sujets*, les thèses physiques avancées par les spécialistes de la parapsychologie suffiraient à la compréhension des rares phénomènes « anormaux » décrits au cours du film. Quand on sait que le personnage incarné par Julie Harris a provoqué, lors de sa puberté, des faits de « poltergeist » absolument classiques, il ne faut pas s'étonner des *bruits violents et des mouvements* de boutons de portes qui se produisent en sa présence : le réveil brutal de sa sexualité, amorcé par la disparition de sa mère, est accru par son penchant pour le psychiatre et par son attitude d'attraction-répulsion envers la lesbienne. Exemple caractéristique : après la déception que cause à Julie Harris l'arrivée de la femme du psychiatre, elle *se rapproche* de Claire Bloom. Aussitôt commence la scène terrifiante où les panneaux de la porte du salon cèdent presque sous la pression d'une « masse » mystérieuse. Julie Harris, pas plus que les autres personnages, ne soupçonne que, loin *d'attirer* à elle cette force, elle en est au contraire l'émettrice, la source vivante.

Dès lors, à quoi rime toute cette mise en scène sur le thème de la maison « animale et perverse » ? Ce genre de phénomène, dont est victime la jeune femme, peut se produire dans le plus riant cottage, sans aucune emprise extérieure, puisqu'il dépend de la personne, et non du décor. Wise invoque tout un *background correspondant* au *film fantastique*, dont nous ne trouvons pas trace dans sa réalisation. Pourquoi ce cadre relevant du romantisme noir, et pourquoi les suicides, et l'architecture décentrée par un misanthrope imbu de puritanisme morbide ? Le contexte et le traitement ne cessent de jouer sur ces contradictions. Mais une partie sur deux tableaux ne prouve pas toujours une habileté extrême ; elle dénote plutôt *faiblesse ou confusion* de pensée. Affolé par les outrances du fantastique, indécis en face des thèses de la parapsychologie, Wise a cherché un compromis absurde, en espérant que chacun y trouverait son compte. Mauvais calcul : on ne transforme pas un manoir hanté en auberge espagnole. Les tenants du réalisme, comme ceux du fantastique (parfois les *mêmes*, et cela donne le réalisme fantastique, tellement à la mode), risquent de n'y découvrir qu'aliment à critiques.

Un sujet peu commun, d'ordinaire esquivé par le cinéma (surtout *par le cinéma dit* fantastique), est donc simplement effleuré, faute de compétence, d'information, et peut-être de courage. Reste un scénario agrémenté de trouvailles littéraires remarquables : nous n'oublierons pas (au hasard) la scène de la main serrée par..., ni le point glacial lovecraftien, ni la bibliothèque assassine, et quelques autres délicieux frissons.

Ce plaisir gratuit nous est même refusé par Corman, pour en revenir à notre comparaison. Là encore, le crime est à l'origine du maléfice qui hante la maison, mais c'est le crime des plus plats faits-divers. Corman se dit spécialiste d'Edgar Poe, Matheson a prouvé naguère son talent *d'écrivain : comment* nos deux clercs ont-ils pu réduire au niveau d'une triste aventure criminelle ce récit, un des sommets de la littérature mondiale ? Sans répertorier les contresens, prenons un exemple : pourquoi faire détruire la maison par le feu, symbole purificateur, alors que toute l'histoire est bâtie sur l'absence de lumière, de soleil ? L'enfer des Usher est fait de *miasmes*, de vapeurs, d'humidité glauque, certes point de flammes ! Je gage que Matheson-Corman n'ont adopté cette fin que pour suivre les traditions du genre ; mais leur film repose tout entier sur ce principe de mercantis.

Seul le vulgaire peut confondre l'imitation et l'original. Tout le monde, en effet, ne saurait bénéficier de cette acuité de perception dont souffre Roderick Usher ; il se trouve que, par une plaisante ironie, *La Chute de la Maison Usher*, loin d'être la sordide boucherie que peint Corman, constitue la *plus délicate* et la *plus* douloureuse méditation jamais écrite sur la solitude de l'homme supérieur. Considérées de nos jours, les personnes de Roderick et Madeline font figure de mutants, que leurs pouvoirs exceptionnels isolent dans leurs limbes comme des Prométhées affligés d'une éternelle malédiction. La noblesse de leur drame, on le voit, ne concerne guère *les admirateurs* d'un Corman.

Michel MARDORE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Etude de femme

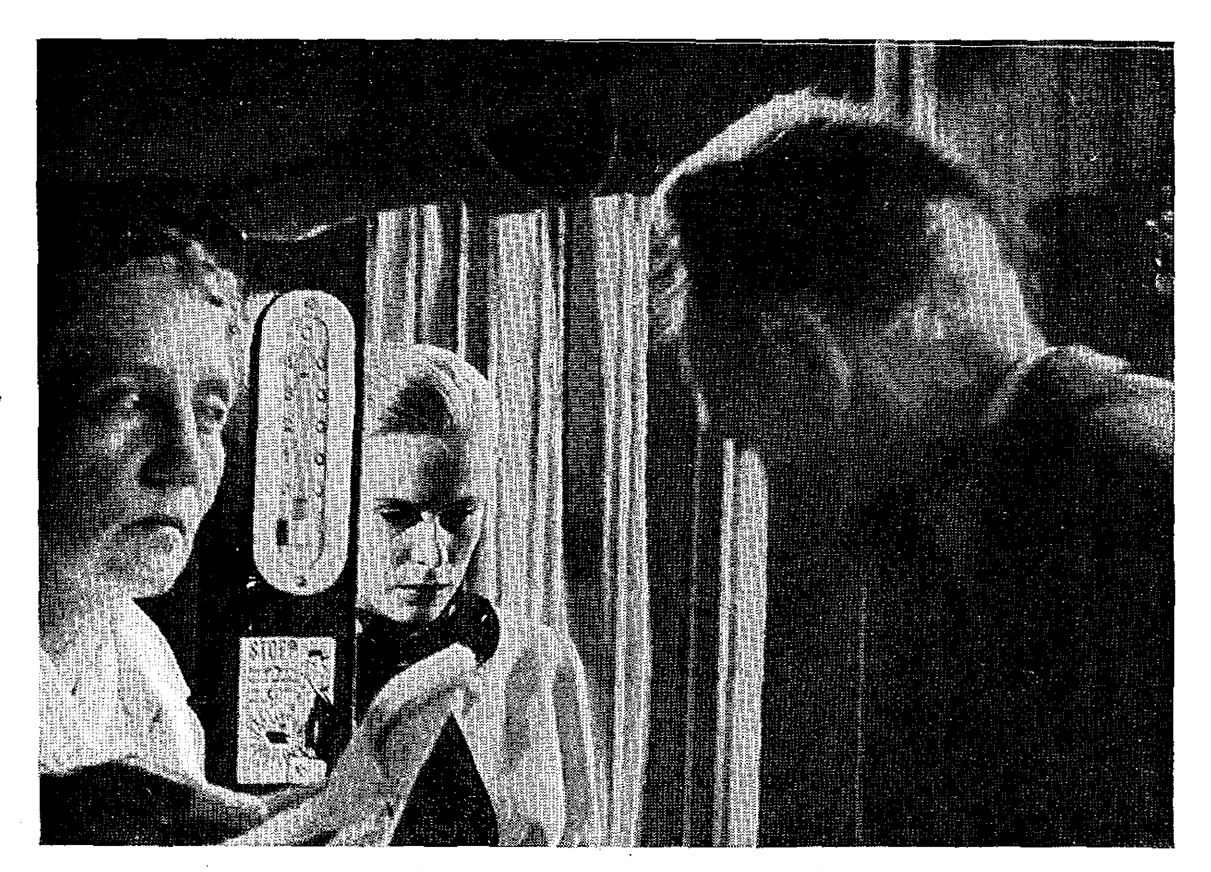
ALSKARINNAN (LA MAITRESSE), film suédois en Cinemascope de VILGOT SJÖMAN. *Scénario :* Vilgot Sjöman. *Images :* Lars Göran Björne. *Interprétation :* Bibi Andersson, Max von Sydow, Per Myrberg, Ollegard Wellten. *Production :* Svensk filmindustri, 1963. *Distribution :* Athos-Films.

Si décisive fut en France la découverte de Bergman qu'elle empêcha, pendant quelques années, de découvrir le nouveau cinéma suédois : tout ce qui venait de Suède était, de fait, fatalement jugé en référence au sceau du « maître ». Victime de cette habitude, le premier film de Sjöman passe inaperçu ; d'autant que son titre (*La Maîtresse*), son propos (le couple), ses acteurs (Bibi Andersson et Max von Sydow) évoquent à plus d'un titre l'univers bergmanien. Mais de quoi s'agit-il ? Un jour, dans l'appartement de son amoureux, une jeune fille feuillette distraitement un livre : comme il est français, elle demande au jeune homme ce dont il s'agit ; celui-ci répond qu'il y est question d'une maîtresse. « Oh, ne dis pas ce mot », s'écrie la jeune fille scandalisée, « on dit : une bien-aimée » ; cette même jeune fille, quelques jours plus tard, devient à la fois maîtresse et mal-aimée.

Est-ce une fois de plus de « trio » qu'il s'agit ? Oui et non, car Sjöman a moins traité d'unions que d'oppositions, des facilités de l'amour que de ses déceptions. Prise entre deux personnages masculins absolument dissemblables et contradictoires (ce qui permet à Sjöman d'accuser les contrastes, de multiplier obstacles et difficultés, d'empêcher, bref, toute solution de compromis), l'héroïne, indécise, se voit contrainte d'évoluer entre eux, rejetée de l'un à l'autre extrême, chaque fois attirée et repoussée par deux conceptions inconciliables (et toutes deux incomplètes) de l'amour. Le film, divisé en trois actes, suit ces fluctuations : premier temps, la jeune fille va de l'étudiant vers l'homme marié ; deuxième temps, elle revient vers l'étudiant ; troisième temps, déçue, elle se retourne vers son amant, mais porte en elle cette déception qui précipite le dénouement.

Avec le jeune homme, en effet, et pendant les premières scènes, c'est un amour tranquille et sûr, aux joies tendres et simples mêlées de rires et de gaietés, qui se promet à la jeune fille ; tout le contraire avec l'homme marié : dès son premier contact avec celui-ci (il l'accuse assez grossièrement de mal faire son travail et disparaît) se déclenche en elle un mécanisme de fixation, à l'opposé de la décontraction et de l'inconscience où elle s'abritait jusqu'ici. Dès le moment où elle attend, chez elle, l'homme marié, le film cesse d'être anecdotique et trouve tout son sens : la clarté et la simplicité du premier amour vont peu à peu céder à la complicité dans le mensonge et à la duplicité du second ; dégradation du naturel en social, qui signifie pour la jeune fille à la fois découverte de la vie et disparition de ses charmes, expérience et effondrement (ce que la mise en scène traduit très simplement par l'opposition des contextes : d'abord, rencontres au grand jour avec l'amoureux, séquences rayonnantes, lumière, soleil ; ensuite, l'obscurité d'une chambre surchauffée, la pénombre un peu sale d'un wagon-lit). La spontanéité disparaît à jamais ; remplacée un instant par l'angoisse, l'attente, le désespoir, qui sont une *autre* façon de se sentir vivre ; elle est vite par eux non seulement détruite mais dévaluée (ce qui fait du retour au jeune homme une nouvelle et plus terrible déception) ; car il ne peut y avoir, après l'échec d'un amour basé sur le mensonge, l'hypocrite acceptation de la convention sociale, la lâcheté, le déséquilibre enfin, que vide. Si, après avoir retrouvé près de son jeune amoureux un instant de liberté (puisqu'elle *sait*, de nouveau, regarder autour d'elle), elle l'abandonne une seconde et définitive fois, c'est qu'elle ne peut plus croire à la facilité d'aimer, c'est qu'avec lui, elle quitte sa jeunesse, avec, pour seule arme, une lucidité qui ne lui a permis jusqu'à présent que de se détruire. Aussi veut-elle s'enfuir loin de ces deux absolus, tous deux insuffisants : mais, dans le train qu'elle prend, son amant l'a rejointe. Entre eux, rien d'autre cette fois que la convention et son souvenir ; au moment où le contrôleur leur demande leurs identités, il la présente comme sa femme : l'identification cette fois complète ne lui laisse d'autre sort que d'être un pur objet. Elle n'existe plus. Elle le sait. Elle part seule : c'est à partir du vide où elle vient de disparaître qu'elle pourra se rebâtir une vie, un visage.

L'univers de Sjöman est ainsi celui de la résignation, d'où sont exclus volonté, succès, où même la lucidité aggrave la chute. En ce milieu de la quotidienneté, où gestes et mots recouvrent toujours le même sens, c'est-à-dire trompent et mentent, l'être se meurt s'il ne prend le plus mince recul, la



Vilgot Sjöman : *Alskarinnan (La Maîtresse* : Bibi Andersson, Max von Sydow).

plus nécessaire distance. Mais alors que Bergman, face à ce même monde qu'il dépeint, prend toutes les distances pour le scruter, l'interroger, l'affronter aux questions métaphysiques, Sjöman situe son objectif au seul niveau des personnages, de leurs réactions, de leurs attitudes, et n'offre point de solution qui ne soit la leur. Il n'y a, dans son film, pas une idée générale, ni même vraiment d'idées sur les personnages : il se repose sur eux, sur leur évolution fatale, il fait confiance à l'effrayante logique du réel pour nouer le drame. Supprimant ainsi tout schématisme (où risque d'entraîner le développement d'une idée générale), Sjöman atteint une sorte de vérité quasi élémentaire : il y a dans *La Maîtresse* un sens de la chair, une appréhension de la peau (et des réactions épidermiques), qui n'a d'autre équivalence que Bergman. Cette présence des êtres, qui ne sont ni beaux ni laids, mais *sont*, cette présence pareille d'un contexte, relèvent d'un réalisme qui appartient plus au roman psychologique ou au journal intime qu'au cinéma.

C'est pourquoi rien n'est plus vrai, plus vivant, profond, dans ce film, que le visage de Bibi Andersson, un peu voilé, un peu terne, un peu malade, tout à l'image de son âme elle aussi un peu voilée, terne, malade. — C. Ds.

Tortillard d'avant-garde

POCIAG (TRAIN DE NUIT), film polonais de JERZY KAWALEROWICZ. *Scénario* : Jerzy Lutowski et Jerzy Kawalerowicz. *Images* : Jan Laskowski. *Décors* : Ryszard Potocki. *Musique* : Andrzej Trzaskowski. *Interprétation* : Lucyna Winnicka, Leon Niemczyk, Zbigniew Cybulski, Teresa Szmiglielowna, Helena Dabrowska, I. Machowski, R. Glowacki. *Production* : KADR-Film Polski, 1959. *Distribution* : Citevox.

Pociag démarre avec le train de nuit, de Varsovie et avant le crépuscule. Ils arrivent ensemble le matin sur la Baltique, sans doute à Kolobrzeg. Soit moins de 600 kilomètres en plus de 12 heures. Je sais bien que l'arrestation d'un assassin en fuite par ce train retarde le convoi. Mais ce retard ne semble pas dépasser la demi-heure. La moyenne normale doit donc se tenir dans les 50 km-heure. *Pociag* nous confirme donc l'énorme supériorité de nos trains sur ceux de Pologne. C'est même là l'un des seuls domaines de la technique où nous ne sommes pas encore dépassés par l'Est. Les compartiments à *wagons-lits* et couchettes sont coincés au beau milieu des wagons populaires. En Pologne, si les différences entre classes — dans tous les sens du mot — existent comme avant, leurs membres se côtoient, et vivent ensemble. Quant à l'employée en charge du train — qui est plutôt ici une hôtesse du rail — on ne lui donne pas de pourboire, on lui serre la main, on discute avec, on l'embrasse même. Scène qu'on ne saurait imaginer à la gare de Lyon par exemple. Par contre, les Polonais substituent à la discrimination sociale une discrimination sexuelle qui reste beaucoup plus théorique dans les wagons-lits français.

Ces diverses notations montrent quel est le ton de *Pociag*, minutieusement réaliste. C'est cette minutie qui fait passer des ambitions beaucoup plus élevées : les dialogues et actes signifiants sont insérés au cœur de la banalité de la vie du train, qui les interrompt et les englobe ainsi dans son réalisme, auquel ils étaient d'abord étrangers. Le sentiment de la solitude est exprimé sans que la surimposition artificielle des intentions soit perceptible.

A la réflexion, on s'aperçoit cependant que *Pociag* avait tout contre lui. Il reprend en effet les mêmes poncifs que le cinéma et le théâtre français traditionnels. L'absence d'intrigue n'est compensée que par l'accumulation de personnages assez fortement typés, laissant apparaître un seul trait de caractère dominant, à l'occasion d'un seul genre (ou de deux au plus) de situation dramatique, celle qui fait le mieux ressortir le caractère en question. Mais la facilité est déjouée par les incisives ellipses

Jerzy Kawalerowicz : *Pociag (Train de nuit* : Lucyna Winnicka).



des parallélismes, qui n'exploitent pas, mieux, qui escamotent toutes les ressources dramatiques et affectives de la matière. *Une fois encore, c'est son goût du mystère,* de l'insolite, qui fait triompher l'auteur de l'incompréhensible *Cien* (*L'Ombre*, 1956).

Incompréhensible également, la métaphore politique et sociale, qui, n'en doutons pas, existe là comme dans tous les films polonais, et avec plus de présence encore. Je n'ai aucune envie de lire attentivement les explications que donne la presse initiée. Il vaut mieux continuer à ignorer l'identité et les motivations de ces étrangers dans un train polonais, puisque nul profane ne peut, par lui-même, arriver à comprendre le film du mystérieux Kawalerowicz. — L. M.

Bons baisers de Paris

IN THE FRENCH STYLE (A LA FRANÇAISE), film américain de ROBERT PARRISH. *Scénario :* Irwin Shaw, d'après deux de ses nouvelles. *Images :* Michel Kelber. *Décors :* Rino Mondellini. *Musique :* Joseph Kosma. *Montage :* Renée Lichtig. *Interprétation :* Jean Seberg, Stanley Baker, Philippe Forquet, Addison Powell, Jack Hedley, Maurice Teynac, James Leo Herlihy, Ann Lewis. *Production :* Irwin Shaw-Robert Parrish, 1963. *Distribution :* Columbia.

Voici donc le premier film « personnel » réalisé par Robert Parrish, à l'âge de quarante-huit ans. Non point qu'une rupture apparaisse entre ses films antérieurs et celui-ci : la nonchalance et la tristesse blasée que nous aimions découvrir dans ses bâtards (et surtout dans le dernier-né, *L'Aventurier du Rio Grande*) se retrouvent en ce premier enfant légitime, mais au cube. Parrish y prend ses aises, et met à nu son caractère ; je gage qu'on l'estimera sensible, sentimental, délicat, mais pauvre en esprit. Et voilà bien ce qui m'enchante.

Surprendre les gros doigts carrés, le coup de patte sévère du cinéaste américain, à l'heure où ils se faufilent dans la broderie et les dentelles du cinéma psychologique européen, est-il spectacle plus insolite ? Le débat continu de la mise en scène entre nos langueurs poétiques et la narration purement factuelle de rigueur chez les Yankees, donne au film une saveur prenante, comme si l'air de Paris n'avait jamais été si près d'être saisi par un Américain, tout en lui échappant d'une manière plus subtile qu'à l'habitude. Cette fois, l'auteur négligerait trop les poutres essentielles (que voit fort bien l'étranger ordinaire) au profit des ineffables et fuyantes pailles enfoncées dans notre œil depuis des millénaires.

On répondra que la question n'intéresse guère le bonhomme, puisqu'il se borne au petit univers de la colonie américaine de Paris. C'est, pour Parrish, une façon pudique d'atteindre au cœur des choses. A qui sait regarder et entendre, ce film offre quelques traits sur la France d'une franchise et d'une dureté qui méritent l'estime ; loin de l'extase touristique et de la flagornerie, *In the French Style* respire la tendresse et l'amertume. D'évidence, aux yeux de Parrish et d'Irwin Shaw, nous n'avons pas quitté Babylone : on ne se lasse pas de la revisiter. L'image qu'ils nous présentent ne serait pas désavouée par Fitzgerald ou par Gertrude Stein. La planète change, notre pays aussi j'espère, mais voici toujours la même atmosphère dérisoire et fragile, infiniment pitoyable. Grande affaire que la peinture, et les amis, et le journalisme, et l'amour, et le sens de la vie... Ces redites émeuvent, car on les devine sincères.

Pas seulement parce que M. James sermonnant sa fille Christina, dans le film, nous fait songer aux rapports de Fitzgerald et de sa propre fille, mais surtout parce que Jean Seberg a vécu la même scène, dans la réalité. Sans elle, le film n'existerait pas, ou du moins ne posséderait pas cette lancinante force de conviction. Nous avions cru Jean perdue, lorsqu'elle avait laissé pousser à nouveau ses cheveux : au rebours de Samson, elle tenait d'un coup de ciseaux impitoyable toute sa puissance. Et voici que, chevelure intacte, elle nous est rendue dans sa gloire première, vraie par le geste et le mot, inspirant le film comme le modèle sécrète le tableau. *In the French Style* se nourrit de la vie végétative que son interprète mena depuis *A bout de souffle* et *Bonjour tristesse ;* la boucle est bouclée entre ces trois étapes. A volonté, on peut discerner, dans la dernière scène filmée par Robert Parrish, une résurrection, ou une fin sans retour. — M. M.

Plan rapproché

SEVEN DAYS IN MAY (SEPT JOURS EN MAI), film américain de JOHN FRANKENHEIMER. *Scénario :* Rod Serling, d'après le roman de Fletcher Knebel et Charles W. Bailey II. *Images :* Ellsworth Fredricks. *Décors :* Cary Odell et Edward Boyle. *Musique :* Jerry Goldsmith. *Interprétation :* Burt Lancaster, Kirk Douglas, Fredric March, Ava Gardner, Edmond O'Brien,

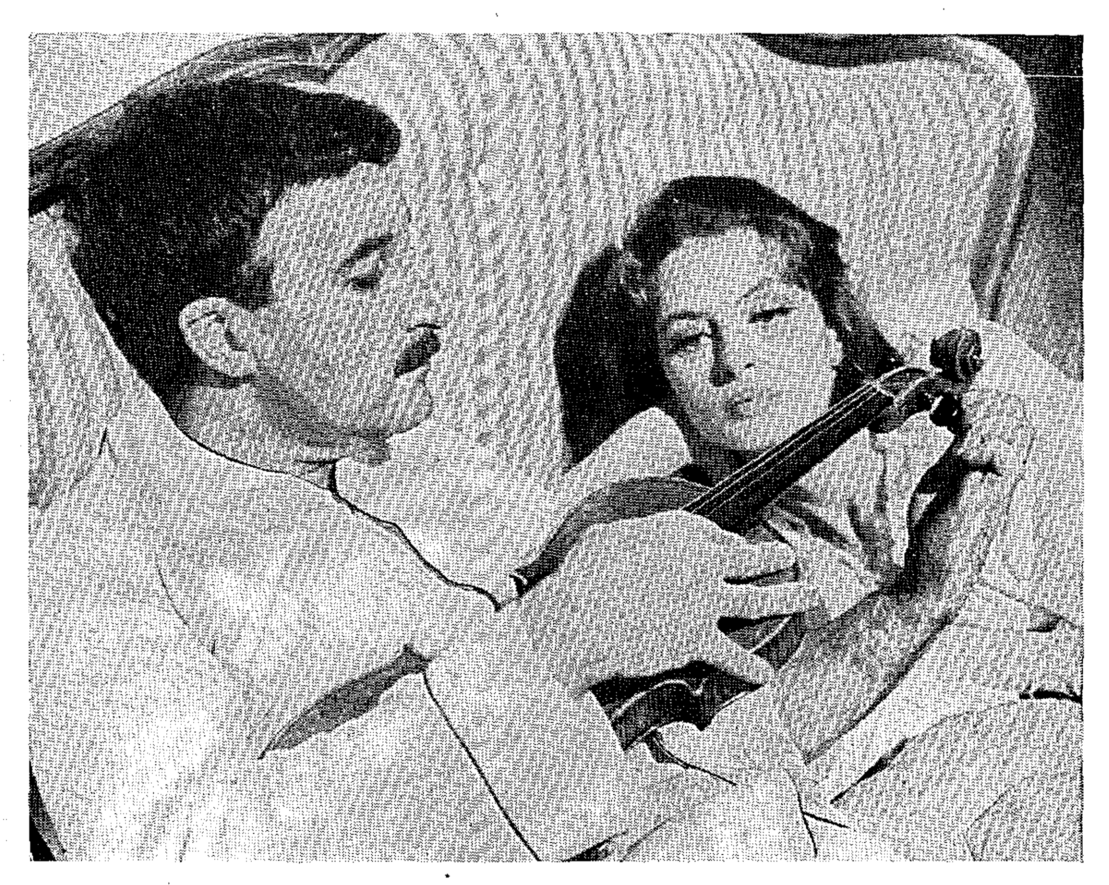


Robert Parrish : *In the French Style* (Philippe Forquet, Jean Seberg).

Martin Balsam, Whit Bissel, Jack Mullaney, Andrew Dugan, George Macready, Bart Burns, Ferris Webster. *Production :* Edward Lewis-John Frankenheimer-Joel-Seven Arts, 1963. *Distribution :* Paramount.

De la télévision (avec Frankenheimer, il faut bien se résigner à commencer par là, mais pour combien de temps encore ?), *Sept jours en mai* conserve le style de photographie, la grisaille sévère (les blancs ne sont jamais absolument blancs et les noirs seulement ni entièrement noirs), les décors en enfilade, le découpage : plans moyens, gros plans — le plan général est rare ; ce serait encore peu : l'agencement de l'intrigue, le plus souvent située entre les quatre murs d'un bureau, quitte à montrer le cas échéant moins le drame que ses préparatifs ou ses répercussions et affaiblir ainsi la portée d'une histoire dont l'efficacité serait, sans cela, certaine. Il s'agit, cette fois encore, d'un grand sujet (la découverte d'un complot monté par quatre généraux contre le Président des Etats-Unis au moment d'un accord pris par celui-ci avec les autorités soviétiques), mais toujours vu par le petit bout de l'objectif (dans tous les sens : Président et généraux utilisent tout au long du film un même moyen de pression, de communication, d'enquête : la télévision, le contraire étonnerait).

On aura beau jeu de montrer qu'une telle mise en scène convient parfaitement au sujet puisque l'affaire, rapidement étouffée, ne met jamais qu'une vingtaine de personnes en alerte, et que ses échos ne franchissent pas les murs de la Maison Blanche : il ne s'agit pas de ce que le complot met en *œuvre* mais en *cause*. L'enjeu étant considérable, ce parti-pris, justifiable ailleurs (dans les précédents Frankenheimer, justement, où le cadre familial ou cellulaire autorisait une mise en scène intimiste), devient ici curieusement équivoque et, somme toute, confortable, voire rassurant : et, dans son discours final, le Président tente d'expliquer que l'ère nucléaire est la véritable responsable ; mais il y a là, du même coup, essai de faire éclater *in extremis* les limites du cadre, qui laisse ouvert l'avenir. — C. D.



Blake Edwards : *The Pink Panther* (Peter Sellers, Capucine).

Rose et gris

THE PINK PANTHER (LA PANTHERE ROSE), film américain en Technirama et en Technicolor de BLAKE EDWARDS. *Scénario :* Maurice Richlin et Blake Edwards. *Images :* Philip Lathrop. *Décors :* Fernando Carrere et Reginald Allen. *Musique :* Henry Mancini. *Montage :* Ralph E. Winters. *Générique :* DePatie-Freleng Enterprises. *Interprétation :* David Niven, Peter Sellers, Robert Wagner, Capucine, Claudia Cardinale, Brenda de Banzie, Fran Jeffries, Colin Gordon, John LeMesurier, James Lanphier, Guy Thomajan, Meri Wells. *Production :* Blake Edwards-Mirisch Company, 1963. *Distribution :* Artistes Associés.

Dans *Breakfast at Tiffany's* apparaissaient (pour la première fois ?) un univers et un style qui sont encore ceux de *The Pink Panther :* des êtres frivoles s'agitent dans un monde futile que la comédie pare d'attraits chatoyants, pour mieux nous inviter à y prêter attention. On ne retrouve pas, en revanche, la même réussite ; c'est ce qui fait l'imperfection, mais aussi beaucoup de l'intérêt de ce film sur la beauté des apparences où la couleur n'est pas très heureuse, de ce divertissement auquel on ne prend pas un plaisir total. Blake Edwards aborde les personnages factices qu'il met en scène en fuyant les excès de tendresse comme de raillerie, pour se complaire dans un ton *aigre-doux*, qui suscite la réticence du spectateur, et son inconfort. L'aigreur tient à un art de la comédie qui organise le réseau de situations où se débattent ces personnages ; la douceur vient d'une sensibilité attentive à leurs moindres réactions.

La comédie est ici le fruit d'une oscillation entre le dessin animé (la panthère rose du générique) et la vie (les acteurs qu'elle présente). Plus qu'à Rome, Hollywood, Paris et Cortina, c'est dans un monde magique (celui du dessin animé et

du triomphe comme par enchantement) que se déroulent les quatre séquences du début. Mais il suffit que les actions cessent d'être parallèles (comme le voulait le « meanwhile » qui les introduisait) pour que, de la rencontre des personnages des quatre dessins animés, naisse le film, confrontation du merveilleux et du déterminisme, comme si Blake Edwards ne s'intéressait qu'aux situations où la frontière s'efface entre ces deux domaines; pour que seuls demeurent ces personnages.

Il s'attache, en tout cas, à la présence physique des corps, à la spontanéité des réactions ; les jeux de Capucine et de Peter Sellers ont en commun d'être faits d'élans soudains et de brusques arrêts, semblant compenser tous deux un défaut d'équilibre dont l'une triomphe par la grâce, auquel l'autre succombe dans le ridicule (leur apparition dans la séquence parisienne en donne déjà la mesure, Capucine poursuivie effectue avec brio son numéro de transformation, Peter Sellers s'écroule en prenant appui). Le reste est à l'avenant et le film, construit sur ce sentiment tout spatial de vertige, ne se préoccupe guère de la marche du temps (aussi l'intrigue policière est-elle délibérément délaissée) ; de là vient le peu de profondeur de personnages sans évolution.

Trait d'essence du film comique, dira-t-on, puisque, lorsque le personnage devient typique, ce n'est pas sans stylisation, et c'est sous la caricature que le rire reconnaît l'homme et donne à penser. Mais ici, en dépit de la tendance anthologique du film (cf. en particulier la longue scène de la chambre), point de caricature, et c'est à notre sensibilité qu'il est fait appel. Le chemin était tout tracé, pourtant, qui de Niven eût fait *le* play-boy et de Sellers *le* commissaire stupide ; mais Niven est plus mystérieux, Sellers plus ambigu. On hésite à voir en lui un nouveau Plume en se demandant s'il n'a pas, dans l'impassibilité avec laquelle il se heurte aux êtres et aux objets, tué, lui aussi, la marionnette. C'est donc ici un dessin point trop rigide, une ligne quelque peu tremblée qui font l'ambiguïté et, partant, l'intérêt de ces personnages dénués de profondeur.

Plus qu'aux êtres eux-mêmes, c'est au mouvement qui les réunit, ou les sépare, que Blake Edwards est attentif ; plus qu'à la « party », au moment qui la suit : c'était la promenade matinale de *Breakfast*, c'est ici Dalla pompette, la ronde des voitures sur une place romaine déserte. Cette party était déjà révélatrice : tout sens s'y perdait sous le désordre des feux d'artifice et des costumes bigarrés; mais le silence qui succède au vacarme l'est plus encore. Si le rire est *reconnaissance*, nous sourions moins ici de reconnaître l'homme que l'ambiance. La conscience est quelque peu embuée, il y a du vague, de l'impalpable, et c'est à cela que s'attache Edwards dont la fadeur est le domaine. Ne reste du champagne que l'engourdissement des lèvres de Dalla et, chez Capucine, les accès de bonheur même sont mitigés, derniers frémissements de la vie. A ce vertige qui, chez les personnages, succède à la fête, correspond celui que laisse en nous ce rire dont ne subsiste que la trace nostalgique, comme si le monde s'évanouissait et que seule restait saisissable une sensation, trace des choses elle-même évanescente.

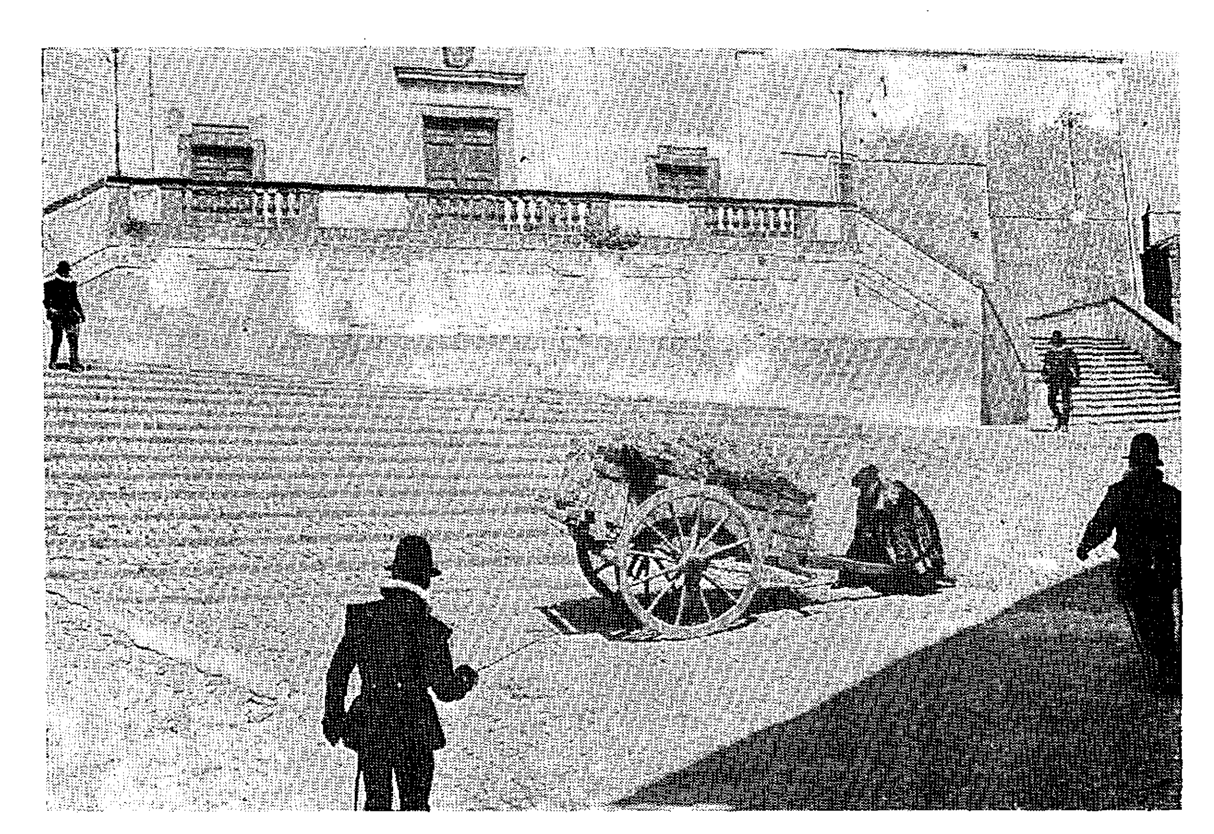
Aussi, j'aime voir Blake Edwards commencer par un « once upon a time » introduisant une histoire insouciante, jouer sur la présence du merveilleux au sein du déterminisme, voir ainsi s'offrir à lui toutes les possibilités d'évasion, pour finalement refuser leur séduction. Le film amuse mais ne *distrait* pas. S'il séduit le spectateur sensible au seul charme superficiel, il agace le plaisir de celui qui, plus sensible au gris qu'au rose qui le recouvre, éprouve l'insipidité de l'univers mis en scène. Ainsi l'œuvre, qui était bien près de participer elle-même de cet univers, y échappe finalement.

La distance manque néanmoins, ici, entre l'artiste et le monde, qui fait que, lorsque Hawks ou Lubitsch paraissent quitter la vie pour la féerie, c'est pour retrouver au détour du chemin les drames les plus brûlants et que, dans l'éclat de rire, nous soit révélé la précarité de notre site ; le recul qu'ils prennent donne ampleur à leur propos et les dimensions du monde à l'univers plus étroit de la comédie ; partant de la vie, ils en mettent à jour les lignes de force cachées, d'où le rire, franc même lorsqu'il se glace. La démarche est ici inverse, moins ambitieuse mais fort attachante qui, du dessin animé, passe au cinéma, d'où le sourire en voyant le vide ainsi paré des attributs de la vie. — J. B.

Une revanche

SETTE SPADE DEL VENDICATORE (SEPT EPEES POUR LE ROI), film italien en Eastmancolor de RICCARDO FREDA. *Scénario :* Filippo Sanjust. *Images :* Raffaele Masciocchi. *Décors :* Antonio Martini. *Musique :* Franco Mannino. *Interprétation :* Brett Halsey, Béatrice Altariba, Giulio Bosetti, Gabriele Antonini, Mario Scaccia, Gabriele Tinti, Alberto Sorrentino, Jacques Stany, Jacopo Tecchio, Anita Todesco. *Production :* Adelphia-C.F.F., 1963. *Distribution :* Rivers.

La vertu éclatante de ce film, c'est l'offre d'une joie primaire. Freda prétend lutter contre le cinéma cérébral, contre cet art du *second degré* qui caractérise notre temps, mais ses travaux de « second unit director » ne semblaient guère lui permettre, depuis



Riccardo Freda : *Sette spade del vendicatore.*

quelques années, de prêcher d'exemple. Je n'ai pas honte d'avoir aimé *Le Géant de Thessalie*, mais j'avoue que, depuis cette date, Freda nous infligeait de bien piètres leçons. Et soudain, réveil sous forme de remake, la renaissance (en mieux) de *Don César de Bazan*, une virtuosité et une bonne humeur jetées avec une désinvolture prodigue au visage du spectateur, du tape-à-l'œil, mais allégrement.

Ne s'agirait-il que de renouer avec le style américain, le ton Warner Bros des Errol Flynn, ou (en remontant plus haut) la griffe Douglas Fairbanks des Walsh et des Dwan, cette ambition, avouée, serait déjà admirable ; mais le pastiche sonne faux, et si Freda manque, à certains détails près, son imitation du cinéma le plus inspiré, le plus physique, c'est aussi bien parce qu'il calomnie ses propres qualités. L'importance des rôles du roi et du cardinal dans cette nouvelle version prouve une délectation d'intellectuel, de décadent, aux jeux complexes d'une intrigue *réelle*, par delà l'imbroglio rocambolesque imaginé pour le divertissement du premier abord. Derrière la rutilance et le brio (parfois négligé : snobisme et paresse obligent), on devine l'aisance du peintre à fresques, et la possible gravité d'un analyste. Mais tout, en apparence, va au feu d'artifice, à la fête, au masque, comme pour détruire le don.

Dans la façon de concevoir ses personnages et de les diriger à l'intérieur du cadre, dans l'utilisation du décor, Freda a toujours montré un goût prononcé pour le théâtre ; cela était sensible dès ses débuts avec Vittorio Gassman, dans *Le Chevalier mystérieux*. Ici, l'idée shakespearienne de la représentation en l'honneur du cardinal trahit cette nostalgie, et la beauté de la scène attise notre regret. *Voilà sans doute* une chose bien ridicule à dire, mais pour une fois, avançons l'opinion qu'un talent s'est fourvoyé, ou ne s'épanouit pas à sa vraie place. — M. M.

(Ces notes ont été rédigées par Jacques Bontemps, Cécile Decugis, Claude Depêche, Michel Mardore et Luc Moullet.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 11 MARS AU 7 AVRIL 1964

5 FILMS FRANÇAIS

A couteaux tirés, film de Charles Gérard, avec Françoise Arnoul, Pierre Mondy, Petula Clark, Daniel Ivernel, Marcel Dalio, Jacques Monod, Gérard Buhr. — Cinq aventuriers, et un trésor nazi immergé au large de Menton : le secret de l'histoire est aussi décevant que le fait divers dont elle s'inspire.

L'Assassin viendra ce soir, film de Jean Maley, avec François Deguelt, Raymond Souplex, Renée Cosima, Pierre Doris, Noël Roquevert, Jean Tissier, Paulette Dubost. — Intrigue aussi désuète que son titre, avec célèbre professeur, fille de celui-ci, laborantine de service, domestique chinois, etc. Nous sommes plus près d'une série TV connue, à peine transposée, que de Gaston Leroux.

Des frissons partout, film de Raoul André, avec Eddie Constantine, Perrette Pradier, Daniel Emilfork, Clément Harari, Janine Villa, Nando Gazzolo. — Constantine s'habille, de nouveau, en confection, pour une banale chasse aux bijoux.

La Mort d'un tueur, film de Robert Hossein, avec Robert Hossein, Marie-France Pisier, Simon Andreu, Robert Dalban, Jean Lefebvre, André Toscano, Roger Carel. — Intrusion de la comédie grecque dans le film policier. Hossein se prend pour Sophocle, via *Scarface*, et nous donne « Tintin gangster ». L'irréalisme des personnages était sans doute voulu, mais toutes les idées, d'une puérilité désarmante, sont secondées par la maladresse de l'exécution.

Une ravissante idiote, film d'Edouard Molinaro, avec Brigitte Bardot, Anthony Perkins, Grégoire Aslan, Denise Provence, André Luguet, Hans Werner, Jacques Monod, Robert Murzeau, Charles Millot. — Méli-mélo sentimental à base d'espionnage et de flics ; aucun gag ne porte, ce qui cause un certain malaise. On voit trop peu, et trop mal, Brigitte Bardot.

7 FILMS AMERICAINS

The Bridge to the Sun (*Le Pont vers le soleil*), film d'Etienne Périer, avec Carroll Baker, James Shigeta, James Yagi, Emi Hirsch. — Avant la deuxième guerre mondiale, une Américaine épouse un diplomate japonais ; installé dans le pays marital, le couple a besoin de tout son talent diplomatique pour faire admettre, durant le conflit, cette union paradoxale. Insipide « drame humain », à l'usage des amateurs de best-sellers.

Captain Newman M.D. (*Le Combat du capitaine Newman*), film en couleurs de David Miller, avec Gregory Peck, Tony Curtis, Angie Dickinson, Bobby Darin, Eddie Albert. — Vingt ans après, pastiche des drames médico-militaristes que produisait Hollywood sous les drapeaux ; mais le mental remplace le physique : ici, les menus ennuis d'un chef de section psychiatrique, avec étude de « cas » bien évidents. Curtis coiffe tout le monde.

The Fall of the House of Usher (*La Chute de la Maison Usher*). — Voir critique dans ce numéro, page 50.

He Rides Tall (*La Valse des colts*), film de R.G. Springsteen, avec Tony Young, Dan Duryea, Madlyn Rhue, Jo Morrow. — Scénario à hécatombes, avec un « traître » d'une abjection et d'un cynisme plaisants, gâché par l'indifférence de la mise en scène.

In the French Style (*A la française*). — Voir note dans ce numéro, page 56.

The Legend of Lobo (*La Légende de Lobo*), film en couleurs produit par Walt Disney. — La vie et les amours d'un loup. Quoique le film s'inspire d'un récit d'Ernest Thompson Seton, on pense surtout aux romans de Curwood (déjà adapté par Disney). Mais, cette fois, l'anthropomorphisme balourd du commentaire et du montage est justifié par l'anthropomorphisme de la mise en scène : impossible de réussir mieux dans le genre.

Seven Days in May (*Sept jours en mai*). — Voir note dans ce numéro, page 56.

6 FILMS ITALIENS

La conguira dei Borgia (*La Conjuration des Borgia*), film en Scope et en couleurs d'A. Racioppi, avec Frank Latimore, Constance Smith, Gisèle Gallois, Alberto Farnese. — Mésaventures d'un honnête chevalier chargé, à son corps défendant, de servir les noirs desseins de Lucrèce et César.

Il crollo di Roma (*Les Derniers Jours d'un empire*), film en Scope et en couleurs d'Anthony Dawson, avec Carl Mohner, Lory Nusciak, Maria Grazia Buccella, Ida Galli. — Une fois de plus, l'obstination d'un centurion, et le manque de solidité des décors, nous privent des tortures qu'un proconsul dilettante destinait aux chrétiens.

Il fornaretto di Venezia (*Le Procès des Doges*), film en couleurs de Duccio Tessari, avec Michèle Morgan, Enrico Maria Salerno, Jacques Perrin, Sylva Koscina, Stefania Sandrelli. —

Enfin un péplum politique ! Un jeune boulanger est injustement accusé du meurtre d'un aristocrate, au XVI° siècle. Le candidat « libéral » au poste de Doge, partisan d'une représentation populaire au Conseil des Dix (l'autre), défend l'innocent contre la hargne des réactionnaires ; le procès devient meeting électoral. Mais un aristocrate, même de gauche, est par essence corrompu : le « libéral » était le véritable assassin. Et on décapite quand même le petit boulanger. De ce thème subversif, Tessari a fait un rébus solennel et ennuyeux.

Il segno del coyote (*La Griffe du coyotte*), film en couleurs de Mario Caiano, avec Fred Canow, Maria Luz, Mario Feliciani. — En Californie, au début du XIX[e] siècle, une sorte de Zorro s'occupe du maintien de l'ordre.

Sette spade del vendicatore (*Sept épées pour le roi*). — Voir note dans ce numéro, page 59.

Zorro contro Maciste (*Maciste contre Zorro*), film en Scope et en couleurs d'Umberto Lenzi, avec Pierre Brice, Alan Steel, Moira Orfei, Maria Grazia Spina. — Deux princesses de Navarre qui se disputent le trône prennent Zorro et Maciste comme champions respectifs.

2 FILMS ALLEMANDS

Der Schwarze Kobra (*Interpol contre stupéfiants*), film de Rudolf Zehetgruber, avec Adrian Hoven, Anne Smyrner, Paul Dahlke. — Lutte entre deux bandes de trafiquants de drogue.

Zwischen Shanghaï und Saint Pauli (*Commando XX P8*), film en Scope et en couleurs de Wolfgang Schleif, avec Karin Baal, Horst Frank, Dorothea Parker, Joachim Hansen. — Trois matelots découvrent que leur bateau doit sauter au large pour permettre la réalisation d'une escroquerie à l'assurance. Seul le film est sabordé.

1 FILM ANGLAIS

From Russia With Love (*Bons baisers de Russie*), film en couleurs de Terence Young, avec Sean Connery, Daniela Bianchi, Pedro Armendariz, Lotte Lenya, Robert Shaw. — Clins d'yeux et appels du pied, James Bond, dès sa seconde apparition, fait le trottoir : épate-bourgeois à base de muflerie et d'escamotage.

1 FILM CHINOIS

La Reine diabolique, film en Scope et en couleurs de Li Han-Hsiang, avec Li Li-Hua, Chao Lei, Chang Chung-Wen. — L'impératrice Wu Tse-Tien, pour accéder au pouvoir, massacre ses enfants. Cette production formosane n'incite guère à maintenir des relations diplomatiques...

1 FILM ESPAGNOL

Sissi 63, film en couleurs de Raphaël Gil, avec Vincente Parra, Marianne Hold, Horst Frank, Carl Very. — Vexée par la défection de Romy Schneider, Sissi, sans succès, tâte des co-productions espagnoles.

1 FILM SUEDOIS

Tystnaden (*Le Silence*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE, CLAUDE MAKOVSKI
et JACQUES RIVETTE

●

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**
	150-151	**9,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 93, 97, 104.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 2e trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.